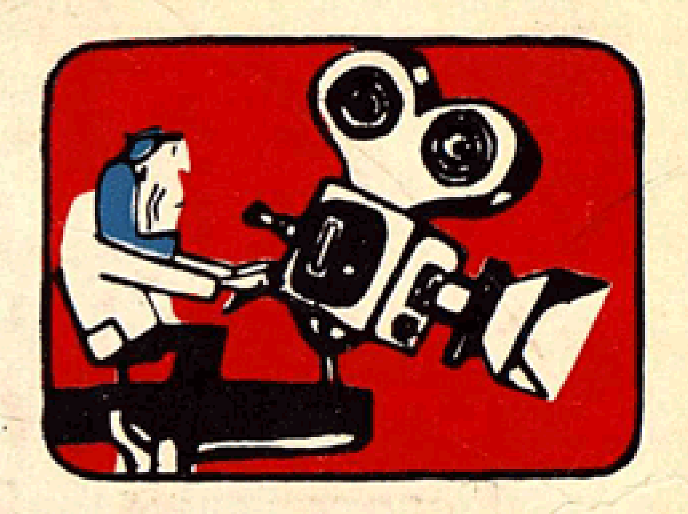
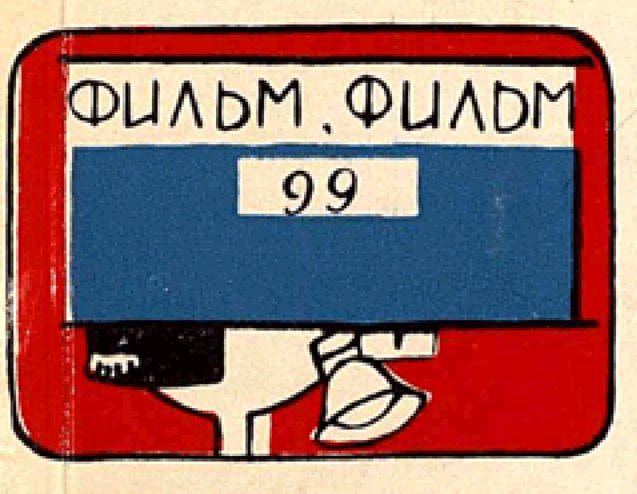
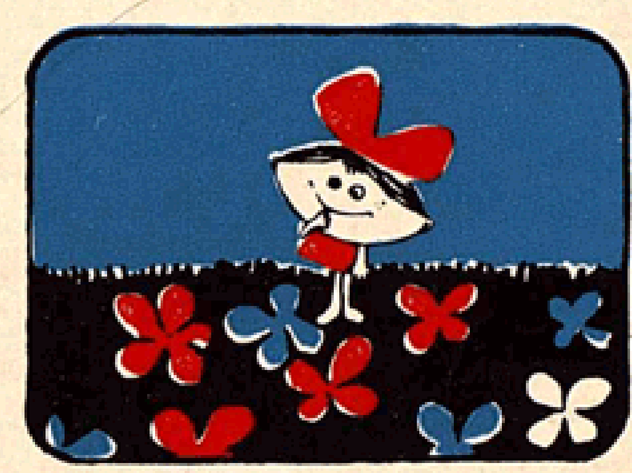
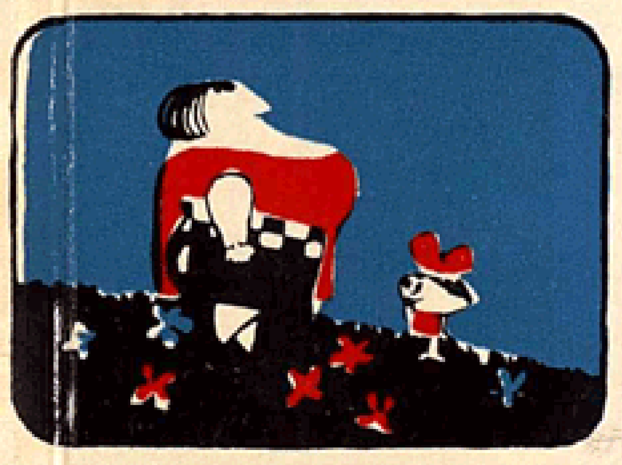
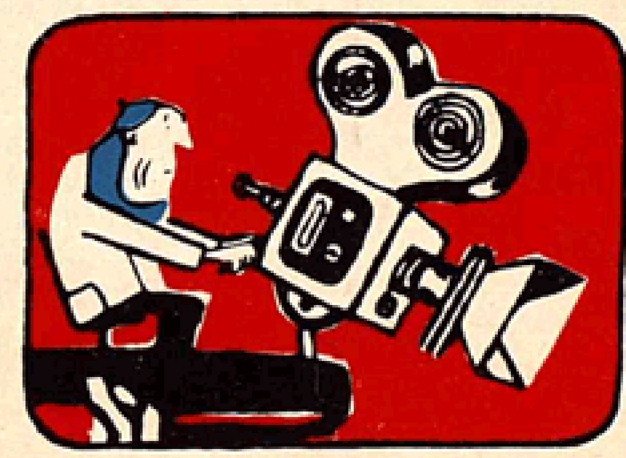
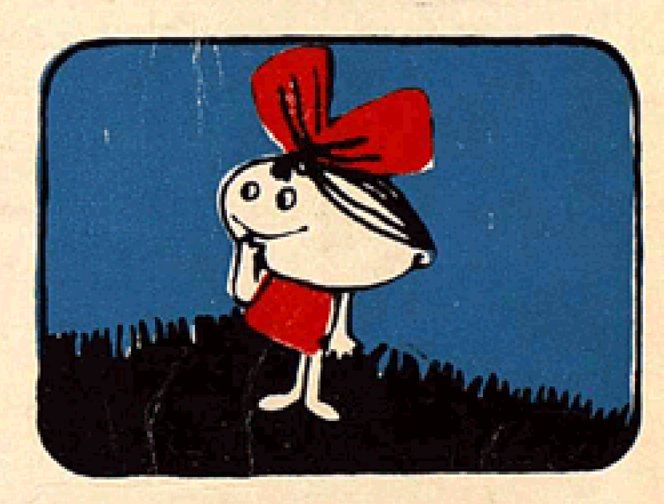
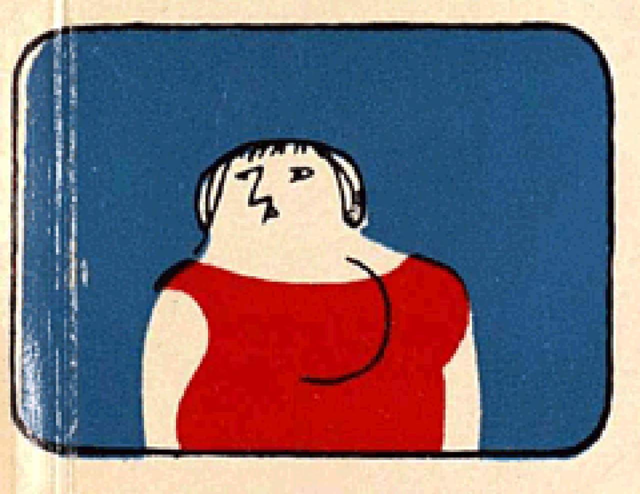
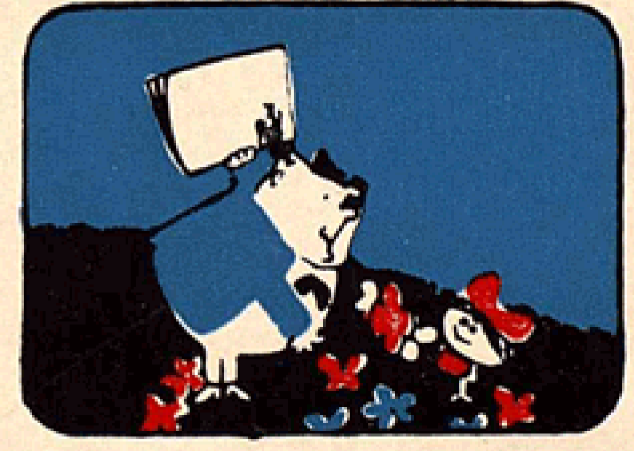
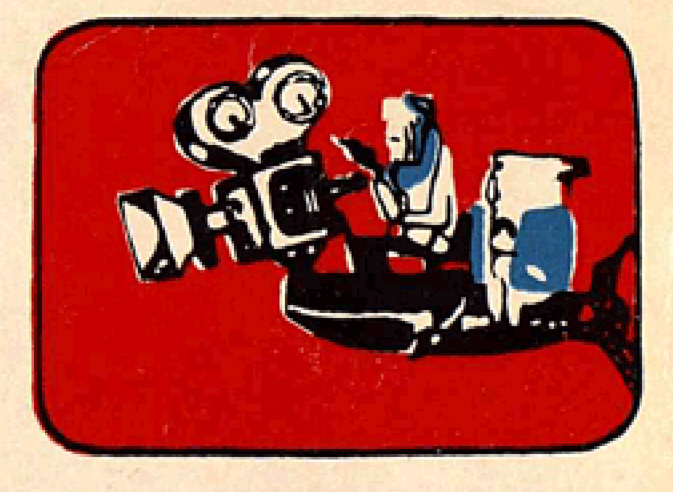
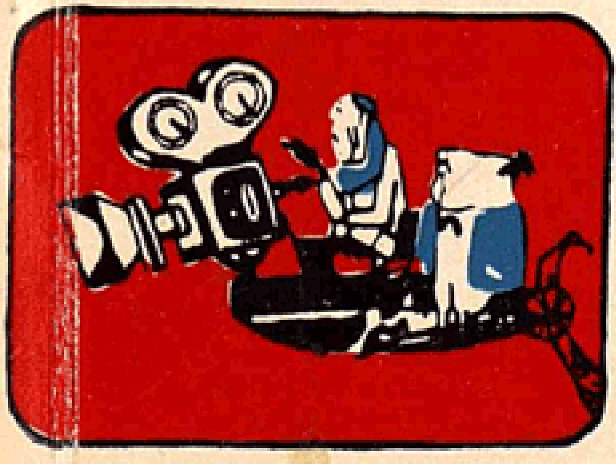
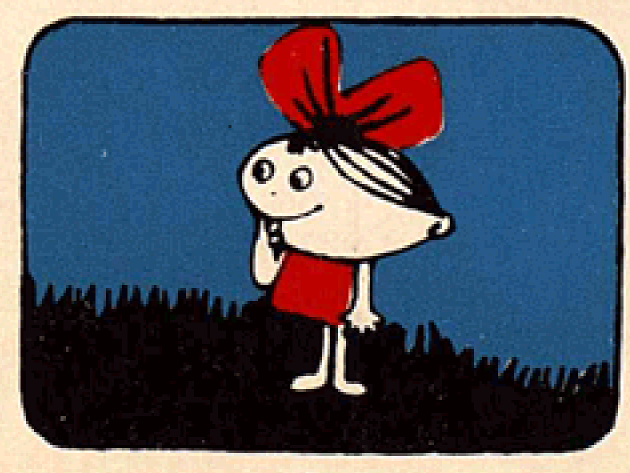
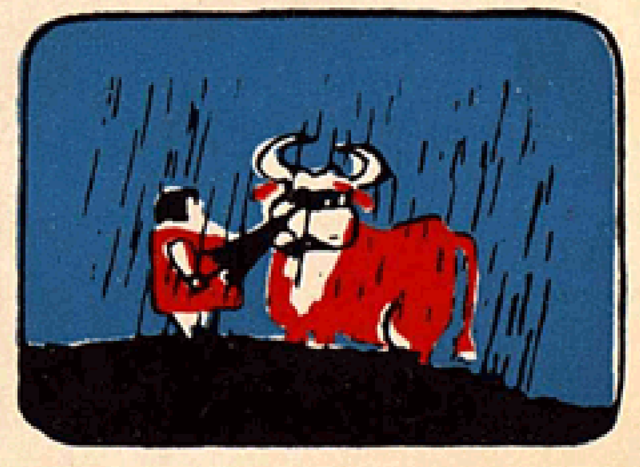
искусство КИНО

6.69



Поздравляем с 60-летием



Сергея Александровича Закариадзе, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий, выдающегося актера советского театра и кино, создателя эпических характеров народных героев в фильмах «Дарико» (1937), «Кутузов» (1944), «Отец солдата» (1964), искусство которого так популярно и в нашей стране и за ее пределами



писателя **Вадима Михайловича Кожевникова,** автора романов «Заре навстречу», «Знакомьтесь, Балуев», «Щит и меч», «Особое подразделение» и других произведений, известных не только читателям, но и многомиллионной аудитории кинозрителей

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й и 4-й страницах обложки — монтаж кадров из мультипликационной картины «Фильм, фильм, фильм» (режиссер Ф. Хитрук, «Союзмультфильм»).

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А07424. Подписано к печати 23/V 1969 г.
Формат бумаги $70\times90^{1}/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 34 900 экз. Заказ 3247

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

В масштабах нашего мира

Сергей Герасимов

Сегодня для нас, советских художников, нет более значительной темы, нежели та, что связана с воплощением в искусстве ленинских идей и предначертаний, с созданием образа великого вождя революции. В этом образе концентрируется все многообразие людских устремлений к торжеству разума, справедливости; он противостоит всем формам антигуманизма, жестокости, своекорыстия, аполитизма. Наследуя богатство мировой и своей родной, русской культуры, учение Ленина всеобъемлюще, оно касается всех форм общественной деятельности — от социологии, политики, экономики до философии и эстетики. Непреходяще значение личности Ленина, ленинского характера для художественного творчества.

На недавнем пленуме правления Союза кинематографистов СССР, посвященном ленинской теме, М. И. Ромм в своем выступлении рассказывал о квартире Ленина в Кремле. Многие из нас побывали в этом мемориальном музее. Здесь незримо присутствует образ Ленина. Ромм рассказывал об этом так, что в зале слушали, затаив дыхание. В этом страстном повествовании художника, создавшего неувядаемые фильмы о Владимире Ильиче «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», как бы воочию предстала вся феноменальность, вся неповторимость ленинской натуры. И в самом деле, каждый, кто побывал в кремлевской квартире Ленина, уходит оттуда очищенным и просветленным. В покоряюще скромной обстановке, где все естественно и сопричастно ленинскому характеру, рождается мысль о необыкновенном богатстве души, освобожденной от всякой суетности, до самых глубин своих чуждой какой бы то ни было позы. Бесконечно волнует облик небольших, опрятных, скупо обставленных комнат — кабинета Ленина с рабочим столом, соседней комнатки Надежды Константиновны Крупской с узкой кроватью, столовой, поделенной буфетом, за которым кровать Марии Ильиничны; это жилище трудового человека, жизнь которого — ничего для себя и все для любимого дела, для дела, поглощавшего без остатка каждый день и час его жизни.

Как сформулировать особенности ленинского характера? Я бы сказал, что для меня посещение квартиры Ленина, возвращение в мыслях к образу вождя при чтении его сочинений или мемуаров его соратников открывают пафос его натуры в короткой формуле: беспредельно богатство, заключенное в недрах этого огромного сознания и человечнейшей души; все заполнено жаждой творчества, сопряженного с жизнью и дыханием народных масс, с их действительными насущными интересами.

Что же мы успели сделать за минувшие десятилетия в создании Ленинианы средствами искусства художественной, документальной и научно-популярной кинематографии? Сделано не так уж мало. Помимо двух уже названных мною работ, большой талантливый труд вложил в кинематографическую Лениниану Сергей Юткевич. К образу Ленина обращались в своих произведениях и театральные драматурги, и сценаристы.

В научном кинематографе необыкновенный интерес представляют фильмы Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина, посвященные рукописям Ленина, как бы вводящие нас в лабораторию ленинской мысли. Работа эта продолжается и обещает новые удачи.

Но когда мы говорим: «Ленин», то за этим именем открывается не только история его жизни. Имя это определяет новый критерий в подходе ко всем многосложным процессам современности. Учение Ленина — ленинизм становится основой мировоззрения сотен миллионов трудовых людей во всех странах мира. Сила ленинского учения во всей его глубине, в обширности научного предвидения, в его нравственной ясности и справедливости определяет развитие современной жизни. От движения за сохранение мира до школьного воспитания детей, от важнейших акций в международной политике до организации отдыха молодежи, от работы литератора за письменным столом до возведения огромных промышленных гигантов — этой прочной базы нашего социалистического дома.

Строится здание справедливого, разумного мира, где каждый человек — участник созидательного процесса. В нравственном росте и организации нового общества, живущего по заветам Ленина, роль искусства необыкновенно велика. Когда порой встречаешься с молодым, а часто и немолодым недомыслием, душевной тупостью, тунеядством, алкоголизмом, прикрывающим душевную пустоту, когда сталкиваешься с грубостью, стяжательством, то невольно думаешь, что мы, художники, что-то пропустили, что это наша недоработка, что тут мы «недодали» по счету истории. И в иных наших картинах, которые сделаны или которые еще делаются, есть инерция, недоделки, общие места, пустопорожняя трескотня, а то и благопристойное мещанство.

Мы немало уже писали и говорили о том, как обострилась идеологическая борьба за последние годы. В чем же сейчас сказываются результаты наступления враждебных идеологических сил и как проявляются они в различных формах искусства? Наиболее незаметно, хотя и не менее опасно такая тенденция проявляется, так сказать, в стремлении усреднить человека, в боязни показать крупный, масштабный характер. В этом случае художник вроде бы говорит зрителю: не бойся меня, я не удивлю тебя, не испугаю, не буду ставить перед тобой сложных нравственных задач, я, как и ты, ем, пью, сплю, пробуждаюсь, чтобы сделать положенное мне дело, а затем возвращаюсь в свой дом, к своим интересам, где у меня любовь, какие-то развлечения. Так вот и продвигаемся мы с тобой потихоньку в жизненной лодке к тем рубежам, которых ни ты, ни я, брат, не избежим...

Эта усредненность мыслей и чувств может быть облечена в любую, пусть даже в самую изящную и новаторскую форму, от этого она не станет крупнее, значительнее. Такого рода искусство неизбежно несет в себе черты вторичности, копирования эталонов буржуазного искусства, для которого данный усредненный масштаб существования естествен и неизбежен.

В спорах, которые ведут сейчас молодые художники,— а мне приходится работать с ними, знакомиться с их замыслами, видеть их первые творческие попытки,— легко проследить за борьбой этих двух тенденций. И к чести молодых надо сказать, что в самой основе их сознания, их нравственных представлений лежит жажда чистоты, правды, верности ленинским идеалам, отвращение ко всяческой позе и форме, прикрывающим пустоту и равнодушие. Молодость всегда несет в себе черты исканий. И сильные характеры сохраняют дыхание молодости. Но, разумеется, иным такого душевного запала хватает на половину жизни, а то и на одну треть. И вот в тот момент, когда столкновения с жизнью, так сказать, подравнивают характер, обкатывают его грани, искусство должно приходить человеку на помощь. Во многих своих работах мы стремимся к этому, но далеко не всегда нам удается показать черты нового характера современника.

Иной раз по простоте душевной мы полагаем, что для подъема революционного духа, для сближения героических черт с делами и днями современности достаточно вернуть нашего зрителя к образам первых лет революции. Дело это, бесспорно, нужное и полезное, но оно далеко не исчерпывает всей глубины вопроса. Современная жизнь, бесконечно усложнившаяся в результате научно-технического прогресса, в результате обострившейся борьбы двух миров, ставит с каждым годом перед искусством все новые и новые художественные задачи. Но немеркнущей остается главнейшая цель — воплощение величия и красоты ленинского характера, определившего путь и развитие советского человека, нашего революционного современника. И вследствие этого неистребимая любовь к Родине, к делу своему, влюбленность в жизнь со всеми ее тайнами и чудесами, подвластными тем не менее мощи человеческого ума, призванного все открыть, все узнать. В таком характере — отвращение ко всякой поповщине, пустопорожней болтовне, к филистерскому прозябанию. Характер этот пронизан заботливой любовью к человеку и одновременно исполнен юмора, порой вскипает иронией и сарказмом, когда дело доходит до битвы с ограниченностью, ханжеством, эгоизмом — этой первоосновой всяческой буржуазности.

Высоких и мощных характеров вокруг нас множество. Если они и не достигают кристальности ленинского характера, то в основе своей они все же сходны, потому что порождены духом ленинизма. И если наш зритель широко откликается на такие фильмы, как «Коммунист», «Председатель», «Твой современник»,— это свидетельство того, что он ищет и находит в героях таких произведений драгоценные черты ленинского характера.

Множество вопросов для меня сейчас встает с новым романтическим осмыслением жизни: не в смысле возвращения в кинематографе к кожаной куртке или возвращения традиций двадцатых годов. Это история, которой мы поклоняемся. Она неповторима. Она даже в кино не может быть полностью восстановлена. Но она передает нам эстафету —

рожденный революцией и временем характер поистине нового человека.

Поэтому, когда я думаю о своем творчестве, то прежде всего размышляю о людях, которые были названы когда-то «ведомыми», и хотя их миллионы, в реальной жизни они не «осредняются» вследствие этого. Каждый в отдельности представляет собой личность неповторимую и одновременно причастную ко всей огромности ленинского дела.

Наше социалистическое искусство всегда было сильно своей воспитательной стороной. Художник страны победившей революции неотделим от народа и, хочет он того или не хочет, всегда — воспитатель, педагог. Выдвигая на первый план духовные перспективы своего общества, он возбуждает в народе жажду осмысления деятельной жизни. Перед взором его множество примеров. И он должен выбрать такие характеры и явления, которые сегодня, быть может, еще исключительны, но способны возбудить в массах новый размах мысли, должны соответствовать масштабу своего века. Именно такую попытку пробуем осуществить мы, наша рабочая группа, сейчас, начиная фильм о Сибири и ее героях.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина кинематографисты подготовят еще немало работ. И наряду с картинами, посвященными непосредственно образу Владимира Ильича, вкладом в искусство юбилейного года станут картины, рассказывающие о шестидесятых годах, о сегодняшнем дне, о ленинских чертах характера советского человека. Для этого художникам надо раскрыть черты, унаследованные нашими современниками от величия ленинской души, показать их со всей мерой ленинской любви к человеку, со всей силой бойца за всенародное дело.

Со всей ответственностью

«В кинематографе никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас, и эта ответственность наша в подходе к вопросам огромной важности, которые мы сейчас решаем, должна быть очень велика».

Как точны, как актуальны эти слова А. П. Довженко! Художник, главным требованием которого было «жить всеми передовыми большими идеями своего времени», отлично понимал всю серьезность задач, выдвинутых перед нашим искусством сложной и бурной исторической эпохой.

Сегодня, когда столь обострились социальные и политические противоречия двух систем, когда идет напряженная, бескомпромиссная борьба социалистической идеологии и идеологии буржуазной, еще больше повышается роль советского художника, как «агитатора, главаря», активного пропагандиста коммунистических идей, как выразителя тех мыслей, чаяний и надежд, которыми живет современное общество. И, конечно же, особый спрос с тех, кто творит самое массовое из искусств — кино, кто ежедневно и ежечасно обращается с киноэкрана к многомиллионной аудитории зрителей.

Собственно об этом — об ответственности за идейный и художественный уровень кинопроизведений, об ответственности, лежащей и на художнике, и, по особому, на тех, кто руководит фильмопроизводством — на руководителях Комитетов и студий, на редакторах,— шел откровенный, прямой и требовательный разговор на заседании Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, где подводились итоги работы за 1968 год.

В какой мере наше киноискусство отвечает основным политическим, нравственным потребностям времени, устремляется в гущу социальных битв? Дает ли оно людям надежное оружие в жарких идейных схватках века?

Вот главные вопросы, которым был посвящен доклад председателя Комитета А. Романова, подчеркнувшего, что качество фильмов — для нас не только эстетическая категория, а проблема в первую очередь политическая, идейная, с ней впрямую связаны роль и значение кинематографа в жизни общества, его способность вести бой за коммунистические, ленинские идеи на международной арене.

Если с этой точки зрения оценивать итоги кинематографического года, анализировать нынешнее состояние киноискусства, то нельзя не признать, что при бесспорных художественных удачах, интересных творческих поисках, при том, что в работе многих кинематографистов наметился поворот к темам общенародного значения, к отказу от поисков на боковых, окольных дорожках, кинематограф еще не вышел на передовую линию огня с самыми важными, необходимыми, главными фильмами. Фильмами, которые могли бы принять активное участие в философском споре эпохи, полностью соответствуя и масштабам развития общественной мысли, и накалу социально-политических событий.

С такой позиции оценивали состояние работы на студиях страны и кинематографисты, выступавшие на заседании Комитета. Анализируя фильмы, авторы которых пошли по магистральной дороге нашего искусства и смогли глубоко заглянуть в волнующие проблемы современности, сумели открыть какие-то новые жизненные горизонты, ораторы

согласились с докладчиком, что таких произведений все еще мало. Куда чаще встретишься с попытками выдать случайные, частные обстоятельства жизни за ее определяющие черты, мелкие житейские заботы — за большие цели, приземленные, маленькие чувства — за истину страстей. Одна из характерных особенностей нашей жизни это ее стремительный ритм, деятельная, созидательная атмосфера. А на экране преобладает статичное, как бы замороженное, «размытое» изображение действительности, где нет места полноте мироощущения советского человека, духовной энергии общества.

Такой подход к воплощению современности не может не вызывать тревоги, нельзя, как верно заметила И. Кокорева, не возражать против доминирующей в некоторых сценариях пессимистической тональности, мотивов узкоиндивидуалистических, настроений тоскливой неустроенности, иногда даже безысходности. Ведь одна из примечательных черт нашего бытия—это коллективизм, принципиальное несходство судьбы советского человека с трагической судьбой одиночки в капиталистическом мире.

Очень трудно, сказал С. Герасимов, провести в нашей жизни резкую грань между так называемыми личными интересами и общественными устремлениями людей, разложить их по разным полочкам. Невозможно представить себе человека (если говорить не об исключениях, а о том, что типично для общества), который существовал бы, спокойно абстрагируясь от того, что, скажем, происходит на советско-китайской границе или в Западной Германии, «самоизолировался» от событий, которыми живет весь народ. И зритель, как отмечали многие ораторы, хочет ощущать в фильмах это неразрывное единство, слитность интересов, это общее дыхание. И не принимает картин, где предлагаются и выдаются за современные конфликты частные людские неустройства или мелкие житейские ссоры, где нет ни малейшей искры, способной зажечь огонь живых народных страстей. Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Еще Пушкин, говоря о целях трагедии, указывал на эту историческую взаимосвязь. Когда художник не видит, игнорирует ее, тенденциозно изымает человека из исторического процесса, он проходит мимо того, что составляет главный предмет и содержание социалистического искусства,— мимо явлений народной жизни.

В нынешнем споре о человеке, подчеркивали выступавшие на заседании М. Донской, И. Чекин, советское кино обязано укреплять веру в торжество человеческой личности, в ее духовные и нравственные силы, в ее способность противостоять катаклизмам века. И здесь у нас есть все возможности для того, чтобы не только отражать атаки различных буржуазных философских школок, но и перейти в решительное наступление, показывая реальные образы советских людей, исполненных жизнетворческой энергии, концентрирующих в себе идейные и душевные богатства, красоту гражданских и патриотических чувств.

А для этого, подчеркивали в своих выступлениях С. Иванов, К. Смаилов, В. Головня, художникам необходим и точный политический прицел и «страстный внутренний порыв», без которого искусство будет мертвым, лишенным эмоциональной притягательной силы.

«...В такую эпоху, как наша,— писал А. Луначарский, — искусство должно... выражать взволнованную душу артиста,

который есть кровь от крови своего народа и его передовых слоев».

Беда же многих картин как раз в том и состоит, что в них не чувствуется «взволнованная душа артиста», в них, об этом справедливо говорил С. Герасимов, нет пафоса любви к собственному образу жизни, произведения эти холодны по своей природе. Поэтому они и не имеют успеха у зрителей, в отличие, скажем, от такого фильма, как «Твой современник», замешанного на любви к нашему обществу и его созидателю — советскому человеку.

Личная заинтересованность в движении общества, масштаб зрения художника — от этого в большой мере зависит, какой предстанет на экране жизнь, будут ли совпадать фильмы по своим параметрам с тем, что происходит в стране.

Да, с работой над современной темой сопряжены огромные трудности. Но можно ли этим оправдывать бегство от нее в куда более спокойную область реставрации прошлого или экранизации классики?! И обиднее всего (отмечали В. Головня, С. Иванов, С. Мирзошоев, К. Смаилов, М. Курбанов и другие), когда современной темы чураются иные молодые кинематографисты, причем иногда как раз те, кто может принести на экран и новый жизненный материал, и свежесть, остроту восприятия действительности.

Тем более важно — об этом также шла речь на заседании — так организовать работу Комитетов, студий, сценарно-редакционных коллегий, чтобы вызвать у авторов живой творческий интерес к важным темам современности, увлечь их самой постановкой художественной задачи. Вот тогда можно рассчитывать не на «галочки» в тематическом плане, а на произведения подлинного искусства.

1969 год связан с подготовкой картин к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Работа эта явится своего рода боевой проверкой идейного и художественного арсенала советского кинематографа. И, судя по планам и замыслам, о которых были информированы присутствующие, можно ждать немало интересных, серьезных фильмов. Однако правы были В. Головня и А. Сазонов, высказывая опасение — не грозит ли иным картинам неглубокое решение темы. Они критиковали те заявки и предложения документальных студий, которые показывают, насколько неглубоко и поверхностно понимается порой серьезная политическая проблематика дня.

На заседании Комитета выступили также А. Баталов, Ю. Никольский, М. Пашков, Ш. Саларидзе, М. Строчков, А. Филиппов.

Самый важный итог состоявшегося разговора — глубокое единодушие в понимании своей ответственности за работу кинематографа, ясное сознание того, что место советского кинематографа на передовой линии борьбы за коммунизм.

Один день из бессмертия

Фотокомментарий к фильму

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



М. Еремин, генерал-майор запаса

В № 11 журнала «Искусство кино» за 1968 год опубликованы статьи режиссера Г. Цветкова и кандидата исторических наук В. Муштукова «История одной находки», в которых рассказано о том, как коллектив студии «Леннаучфильм» работал над историко-революционным фильмом «Один день из бессмертия».

Эта лента посвящена 19 июля 1920 года, дню, когда Владимир Ильич Ленин приехал из Москвы в Петроград на торжественное открытие Второго Конгресса III Интернационала.

Группе ленинградских кинематографистов удалось собрать и использовать уникальные кинокадры, запечатлевшие в тот день В. И. Ленина в зале дворца Урицкого (бывш. Таврический), а также на улицах и площадях Петрограда. Описывая поиски киноматериала к фильму, режиссер Г. Цветков вспоминает: «Наша работа стала сама походить на увлекательный фильм. Каждый день — радость открытия!»

На протяжении полутора десятилетий я занимаюсь кропотливым исследованием кино- и фотокадров, запечатлевших Владимира Ильича. И мне тоже хорошо знакома эта ни с чем не сравнимая радость открытия нового в нашей научно-документальной Лениниане. Каждый день, каждый час великой жизни вождя революции мы должны изучить как можно подробнее и глубже. Поэтому мне и хотелось бы на страницах журнала «Искусство кино» продолжить разговор об «одном дне из бессмертия».

В ленте совсем не использованы фотографии — а ведь их в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС сохранилось очень много!

Обращение к фотографиям могло, конечно, и не входить в авторский замысел. Создание документального фильма, основанного только на киноматериале, могло быть заранее избранным приемом — спору нет, все это правомерно. Но обращаясь к десяткам — если не сотням! — снимков, рассказывающих о часах, проведенных Владимиром Ильичем в Петрограде, начинаешь понимать, что без них картина сильно обедняется, в чем-то существенно проигрывает.

Зрителю фильма «Один день из бессмертия» все время хочется крикнуть: «Остановись, мгновение!» Дайте спокойно, не торопясь, рассмотреть каждый эпизод во всех деталях, дайте узнать в лицо людей, запечатленных рядом с Владимиром Ильичем, запомнить все большие и малые события, происшедшие с утра до вечера этого дня.

Но спешит, торопится фильм, и за экраном остается так много важного и волнующего, что является мысль продолжить рассказ о 19 июля 1920 года. Так родилась идея фотокомментария к фильму «Один день из бессмертия».

Второй Конгресс Коминтерна был широким, представительным форумом — свыше 200 делегатов более чем от тридцати коммунистических партий и групп. Конгресс собрался в Москве, но торжественное его открытие было назначено на 19 июля в Петрограде.

Утром этого дня специальный поезд привез основную массу делегатов из Москвы в Петроград. На площади Восстания перед Московским вокзалом представителям мирового коммунистического движения была устроена торжественная встреча. С вокзальной площади в Смольный делегаты ехали в празднично украшенных вагонах трамвая.

Владимир Ильич не присутствовал на чествовании участников Конгресса. Он прибыл в Петроград двумя или тремя часами позже — не специальным поездом, а обычным, почтовым.

Из Смольного, где для делегатов был устроен завтрак, все пешком направились во дворец Урицкого на открытие Конгресса. Здесь-то и были сняты знаменитые кинокадры, запечатлевшие Владимира Ильича с большим букетом цветов. Читатели, вероятно, помнят эти кадры. Они были опубликованы в № 11 журнала за прошлый год.

Перед дворцом Урицкого состоялось торжественное вручение знамен делегатам от рабочих Петрограда. В свою очередь, представители мирового коммунистического движения передали знамена питерскому пролетариату.

Днем в большом полуциркульном зале дворца Урицкого состоялось торжественное открытие Конгресса. После вступительного слова председателя ВЦИК М. И. Калинина с полуторачасовой речью выступил Владимир Ильич Ленин. По окончании заседания — при выходе из дворца — был сделан снимок, которым мы открываем наш фотокомментарий: В. И. Ленин и А. М. Горький в группе делегатов Конгресса.

Следующий эпизод этого насыщенного событиями дня — делегаты направляются на площадь Жертв Революции (Марсово поле) для того, чтобы поклониться могилам героев Октября. Возложение венков, митинг. В эти минуты объективы фото- и кинокамер пристально следят за Владимиром Ильичем и его спутниками.

Затем В. И. Ленин садится в открытый автомобиль и едет на Каменный остров, где в бывшем генеральском особняке был устроен дом отдыха для рабочих. Здесь Владимир Ильич обедает, присутствует на концерте, отвечает на вопросы отдыхающих.

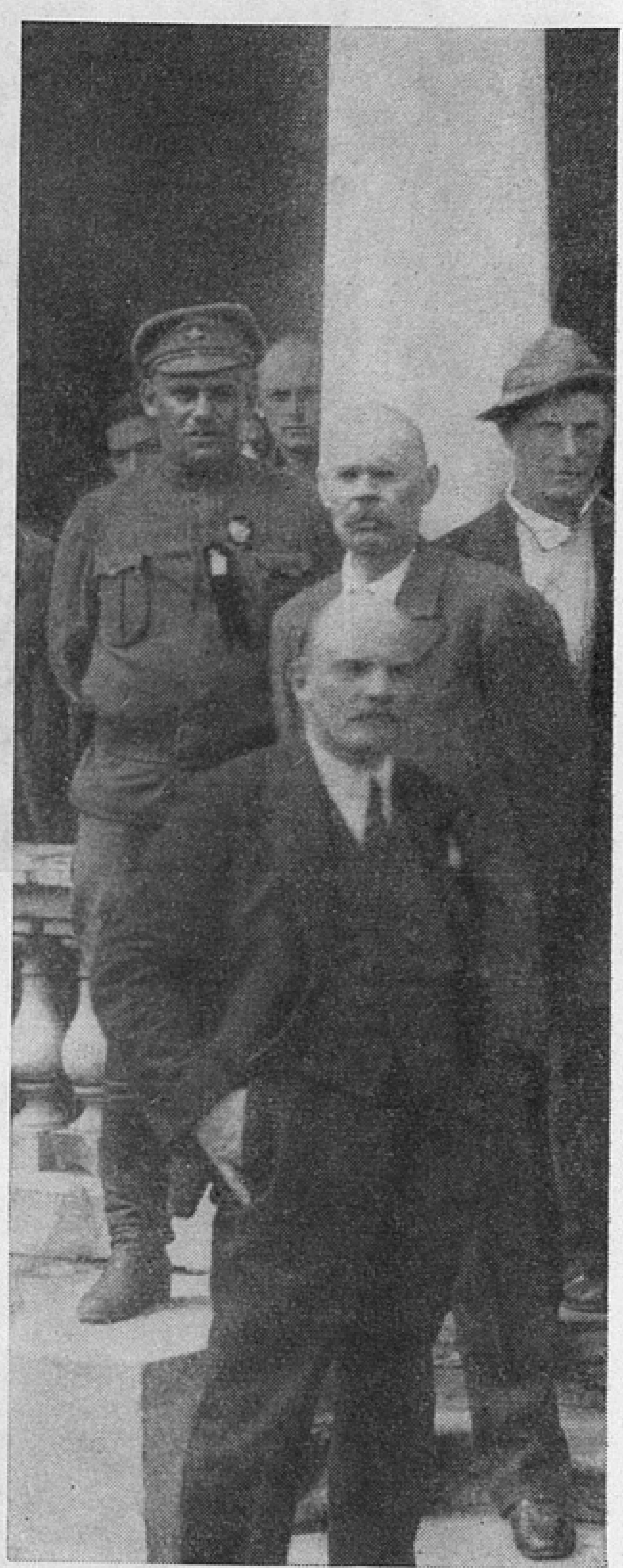
День заканчивается большим митингом на площади Урицкого. В. И. Ленин выступает перед петроградцами с балюстрады Дворца искусств — так называли в то время Зимний дворец.

Поздно вечером Владимир Ильич выехал в Москву, где в последующие дни всемирный форум коммунистов продолжал свою работу...

19 июля 1920 года снимала группа кинематографистов Петроградского фотокинокомитета — Н. Григор, Ф. Козловский, Л. Вериго-Даровский, московский кинооператор Э. Тиссе, а также фотографы А. Савельев, Н. Жуков, В. Булла, И. Цветков и другие. Приводимые здесь фотокадры, на которых запечатлен Владимир Ильич, войдут в каталог фотографий, подготавливаемый Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС к столетию со дня рождения В. И. Ленина.

Для читателей журнала представят интерес и другие редкие снимки фотокомментария, знакомящие с гостями Конгресса, питерскими рабочими, рассказывающие о многоплановой жизни того памятного дня.

У дворца Урицкого. В. И. Ленин и А. М. Горький. Слева в военной форме — делегат Конгресса М. Лашевич; справа — председатель Петроградского ревтрибунала С. Зорин





Между 9 и 10 часами утра. Торжественная встреча делегатов Конгресса на площади Восстания у Московского вокзала. На дальнем плане видны трамваи, поданные делегатам для проезда в Смольный

У Смольного. Дети из приютов Петрограда собрались у памятника К. Марксу. Они встречают делегатов

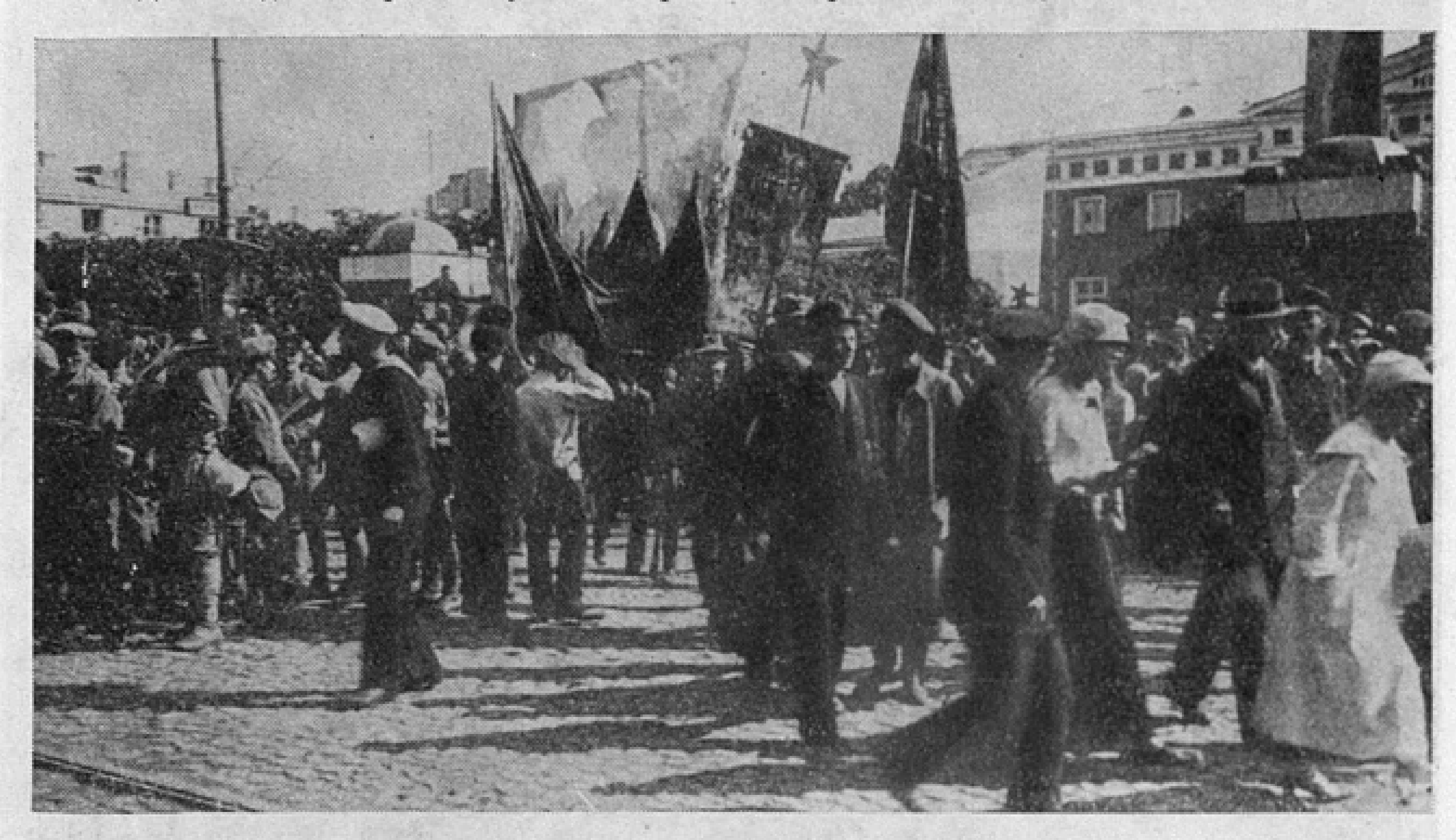


Группа делегатов Конгресса. Первый слева — Б. И. Рейнштейн, один из представителей компартии САСШ. Первый справа — видный деятель французского рабочего движения Жак Садуль

Группа делегатов Конгресса. Первый справа — Марсель Кашен. Слева — рядом с красноармейцем в буденовке — английский делегат Томас Квелч (в белой рубашке и галстуке). Рядом с Квелчем — Б. И. Рейнштейн



У дворца Урицкого. На нижнем снимке: Вручение знамен. Слева держит знамя чехословацкий делегат Богумир Шмераль. В центре — представитель трудящихся Кореи тов. Кин. Справа — держит знамя Феликс Кон; за ним — Джон Рид. На верхней ступеньке справа — Петр Иванович Стучка





Выступление В. И. Ленина на открытии Второго Конгресса Коминтерна во дворце Урицкого

Делегаты Конгресса в полуциркульном зале дворца Урицкого



В. И. Ленин в группе делегатов Конгресса



В. И. Ленин в группе делегатов Конгресса. Слева — делегат от РКП(б) М. Лашевич. В светлой шляпе на втором плане — делегат от РКП(б) А. Беленький. Справа—представитель петроградской партийной организации И. Бакаев

На площади Жертв Революции. Митинг у могил. Выступает австрийский делегат К. Штейнгард (Грубер)

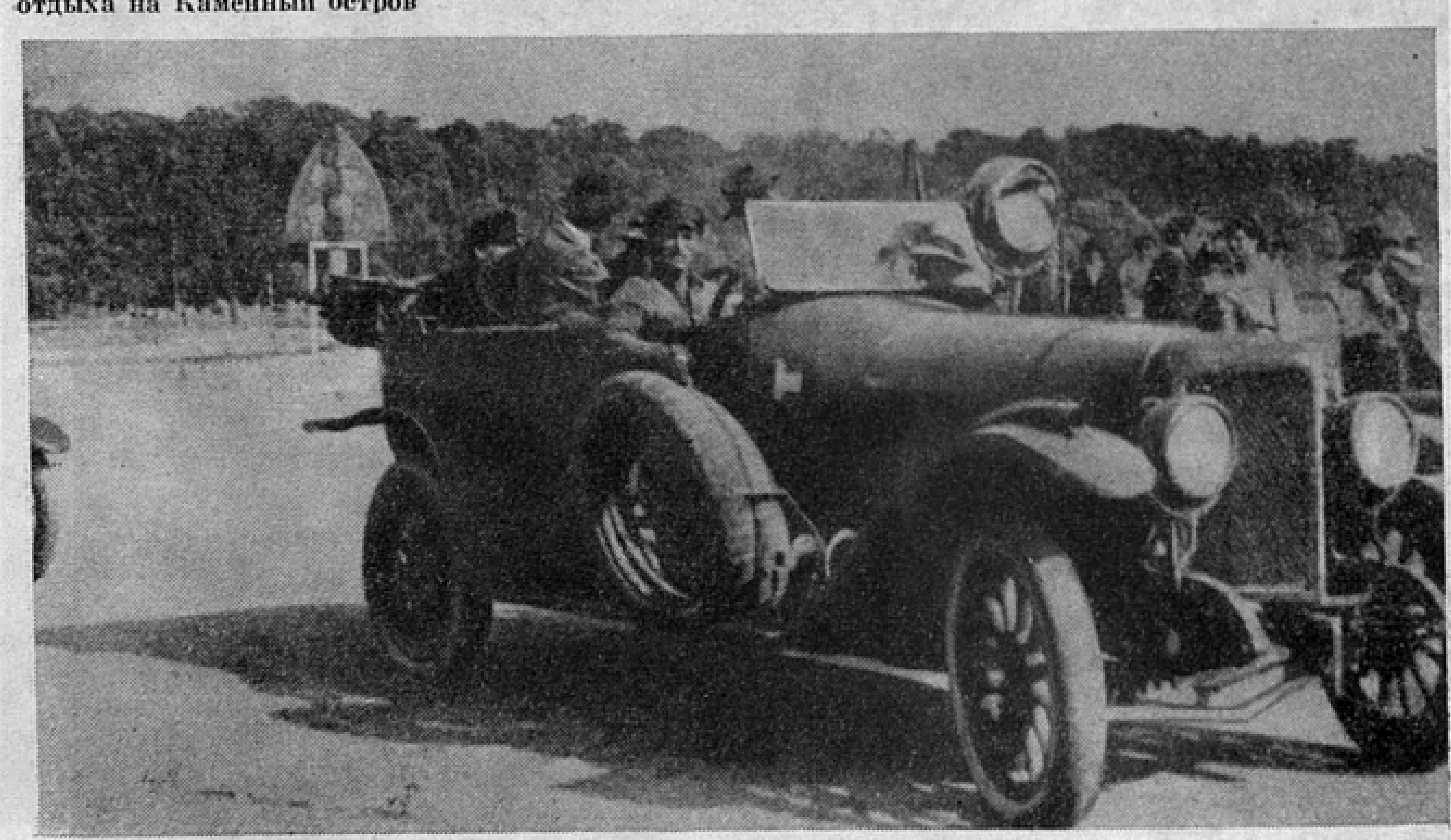
На площади Жертв Революции. В. И. Ленин в группе делегатов Конгресса. В правой части кадра — Мария Ильинична Ульянова и член РКП(б) А. Дурмашкин



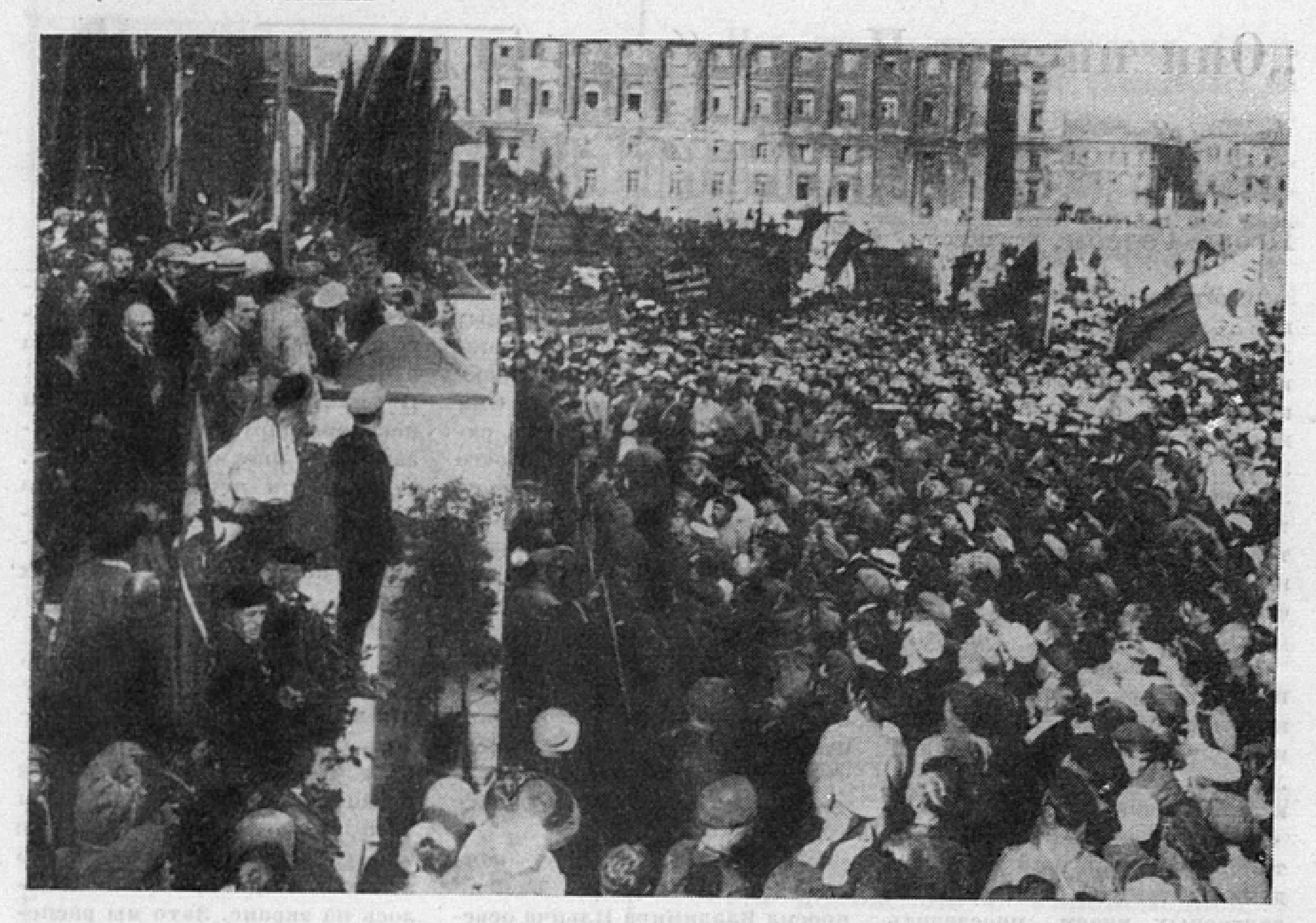
На площади Жертв Революции. В. И. Ленин с группой делегатов Конгресса

На площади Жертв Революции. В. И. Ленин в группе делегатов Конгресса

На площади Жертв Революции. В. И. Ленин на заднем сидении автомобиля перед отъездом в дом отдыха на Каменный остров



На площади Урицкого.
Выступление В. И. Ленина



Кинолента, посвященная дню торжественного открытия Второго Конгресса III Интернационала в Петрограде, была готова уже через две недели. В начале августа 1920 года она была продемонстрирована в Москве, где Конгресс продолжил работу. Об этом событии рассказала небольшая заметка в газете «Железнодорожник» (орган Петроградского отделения Главполитпути и райпрофсожа) от 6 августа 1920 года. Вот она.

ОТДЫХ ДЕЛЕГАТОВ ВТОРОГО КОНГРЕССА

3 августа, после вечернего заседания Конгресса, делегатам было предложено перейти в здание ВЦИК, где в Свердловском зале был организован кинематографический театр. Оркестр духовой музыки сопровождал делегатов. Ночная прогулка с пением революционных песен и гимнов освежила и оживила усталых от работы коммунистов. Питерский окружной фотокиноотдел снабдил делегатов большим числом снимков питерских торжеств в честь Второго Конгресса. Естественно, что открытие в Питере Второго Конгресса отразилось на экране перед участниками как мощная феноменальная картина. Делегаты вспомнили питерскую встречу, и не раз зал оглашался аплодисментами при виде знакомых фигур. Особенно удачными из кинохроники вышли массовые сцены на площади Урицкого...

„Они писали Ильичу“

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Игорь Гелейн, режиссер

В огромной корреспонденции, приходившей с первых дней Октябрьской революции в адрес Ленина, обширный и интересный раздел составляют письма детей и подростков. Эти письма послужили материалом для документального фильма «Они писали Ильичу», который создается на Центральной студии документальных фильмов к 100-летию со дня рождения великого вождя.

Автор сценария И. Брайнин — историк, занимающийся изучением и исследованием корреспонденции, адресованной Ленину; его интересные публикации появились в журнале «Новый мир» и газете «Известия». Первоначально было задумано, выбрав несколько характерных писем, проследить в фильме жизненные пути людей, писавших их, но вскоре мы убедились в невозможности осуществить такой замысел в рамках двухчастевой картины. Было решено придать теме другой поворот. В основу фильма легли три письма, характеризующие эпоху: голод, гражданская война, начало строительства социализма. Мы разыскали авторов этих писем и сняли синхронно их рассказы о том, как и при каких обстоятельствах появились эти письма.

Девятилетний мальчик из Питера писал о том, что мама его умирает от голода и просил Ленина о помощи. Семья мальчика была спасена от голодной смерти.

Это было время, когда дети жили интересами всей страны, рано становились участниками революционной борьбы и строительства новой жизни. Они пытливо искали ответы на самые насущные вопросы своего времени и нередко обращались за советом к самому Ленину. Ведь, как сказал один из героев нашего фильма, Ленин был для них олицетворением и революции, и Советской власти, и вообще всего доброго на земле. В письмах ребят, обращенных к Ильичу, пусть часто наивных, звучит искренняя тревога, чувство взрослой ответственности за революцию и будущее страны.

Шестнадцатилетний комсомолец-агитатор из Тюмени просил Владимира Ильича осветить неясный для него вопрос: что раньше будет — коммунизм или социализм? Другой герой нашего фильма в 1919 году был рассыльным в ВЧК, ему приходилось бывать в приемной председателя Совнаркома, иногда мельком видеть его. Этот мальчик очень интересовался флотом, и вот он обратился с прошением дать ему возможность поделиться с товарищем Лениным своими соображениями об организации Красного Флота.

Когда окончилась гражданская война и страна вступила на путь мирного развития, молодая работница из Донбасса просила Ильича ответить, как жить дальше. На этом письме имеется пометка Надежды Константиновны Крупской, которая выразила желание сама побеседовать с девушкой. В фильме будут рассказаны и некоторые другие истории, связанные с письмами к Ильичу.

Точные и ясные ответы на вопросы, волновавшие не только юных корреспондентов Ленина, но и тысячи советских людей, были даны в речи «Что такое Советская власть» и в последних статьях Ильича, напечатанных в «Правде».

Фильм строится на документах, письмах, старой кинохронике, хотя кадров, связанных с жизнью детей и молодежи того времени, сохранилось не так уж много и большинство из них неоднократно появлялось на экране. Зато мы располагаем значительным количеством интересных и малоизвестных фотографий.

Мне уже приходилось обращаться к ленинской теме в работе над документальным фильмом «На штурм царского самодержавия», в котором рассказано об участии Ленина в революции 1905 года. Для этой работы пришлось ознакомиться с огромным количеством всевозможных архивных материалов. И чем глубже я погружался в их изучение, тем больше они меня увлекали. Тогда же у меня возникло желание вернуться к ленинской, поистине неисчерпаемой теме, которая дает огромный простор для творческих поисков и находок.

Вопросы теории

Творческие споры

У смеха — свои законы

Заметки о сюжете кинокомедии

Д. Николаев

Нет, кто бы что ни говорил, а есть на свете слова, которые оказывают на людей действие просто-таки фантастическое. Произнесите, например, вслух одно только слово — «кинокомедия», — и вас тотчас же забросают вопросами: «Где? Когда? Нет ли лишнего билетика?» Удивительное слово! Магическое! И к тому же экономически рентабельное! Оно делает буквально чудеса: заставляет потенциального зрителя забыть все на свете и мчаться к кассе кинотеатра; вынуждает его стоять в длинной очереди и добровольно отдать кровный, честным трудом заработанный полтинник. И даже если во время сеанса зритель будет уныло зевать, а по окончании фильма давать зарок никогда в жизни не ходить больше на комедии — не верьте ему... Пойдет... Еще как пойдет... Побежит, можно сказать... Уж больно велико оно — желание посмеяться.

Что положение с кинокомедией у нас не блестящее — ясно всем.

В связи с этим срочно принимаются энергичные меры. А именно:

а) периодически проводятся краткие и долгие дискуссии на тему о том, кто виноват?

б) эпизодически созываются широкие и узкие творческие совещания по вопросу о том, что делать?

На первый вопрос отвечают охотно. Режиссеры считают, что во всем виноваты сценаристы.

Сценаристы полагают, что во всем виноваты режиссеры.

Критики убеждены, что виноваты все, кроме них.

В результате подобного обмена мнениями становится ясно, что ничего не ясно.

На вопрос о том, что делать, участники дискуссий и совещаний отвечают тоже весьма охотно, хотя и с меньшим энтузиазмом.

Советы даются самые мудрые.

Предлагают писать сценарии коллективно («посмотрите на итальянцев: даже обычный сценарий у них пишут человек пять, не меньше, а уж комедийный... А у американцев, в Голливуде, узаконено такое содружество: один сочиняет сюжет, другой — диалог, третий — трюки и т. д.»).

Предлагают не писать сценарии коллективно («у нас, слава богу, не Голливуд; мы должны уважать творческую индивидуальность; чем подражать американцам или итальянцам, давайте лучше найдем того гениального комического сценариста, который, вероятно, сидит где-нибудь в укромном уголке и уже пишет...»).

Предлагают строже следить за стилистическим единством комедии, избегать смешения разных стилевых приемов и пластов («а то получается, как в басне Крылова «Лебедь, Щука и Рак»).

Предлагают решительно отказаться от «чистоты» жанра, смело смешивать стили, сочетать бытовизм с фантастикой, буффонадой и клоунадой («посмотрите на Чаплина, у него же...»).

Предлагают организовать на «Мосфильме» специальное комедийное объединение («нужен постоянный комедийно мыслящий коллектив, нужна атмосфера веселья, шутки, смеха»).

Предлагают не организовывать специального комедийного объединения («а то другие творческие объединения почувствуют себя свободными от выпуска кинокомедий»).

Предлагают... Предлагают... Предлагают...

Предлагают даже собрать воедино все предложения и...

А вот что делать с ними дальше — пока не ясно.

Пока кинематографисты налегают на количество, дают «вал» («в прошлом году выпуск комедий достиг стольких-то единиц; в текущем отчетно-финансовом году наблюдается их дальнейшее увеличение, повышение и удлинение; а в будущем году мы планируем довести выпуск кинокомедий до...»).

Количество — это, конечно, хорошо. Это важно.

Но не менее важно и качество. Последнее обстоятельство продолжает занимать зрителя. Ему почему-то мало того, что в подзаголовке фильма стоит слово «комедия». Он, видите ли, еще хочет, чтобы ему было смешно...

Кинематографисты утешают: не все сразу. И ссылаются на тот закон диалектики, согласно которому количество переходит в новое качество.

Качество, однако, задерживается. Почему — неизвестно. То ли оно еще не знает этого закона («не проходили»), то ли выдерживает характер («ничего с ними не случится, подождут»).

Так или иначе, но хороших кинокомедий мало. И по-прежнему сценаристы кивают на режиссеров, режиссеры — на сценаристов, а критики — на тех и других сразу. Между тем давно пора бы уже оставить взаимный перечень бед и обид и всем вместе серьезно подумать над таким немаловажным вопросом, как специфика комедийного творчества: ведь многие «беды» нашей кинокомедии — от непонимания этой специфики, от неумения овладеть ею.

Искусство смеха — одно из самых трудных и капризных искусств. У не-

го — свои законы. И их надо знать. С ними надо считаться.

Здесь речь пойдет лишь о некоторых из них: о законах комедийного сюжетосложения.

«Способ развертывания сюжета...»

В конце 20-х годов была издана брошюра под названием «Комическое в кино». Автор ее, Э. Арнольди, анализируя опыт американской «комической», подчеркивал, что «основой комической фильмы является трюк». И далее, разъясняя свою мысль, добавлял: «...Трюки, вкрапленные в сюжет, либо дают толчки в развертывании фабулы от одного эпизода к другому, либо вставляются в сюжет без логической необходимости, составляя самостоятельные точки концентрации смеха, между собой фабульно не связанные»*.

Несколько ниже Э. Арнольди формулировал подмеченную закономерность уже в качестве вывода: «Для техники комического тот или иной способ развертывания сюжета значения не имеет. Важны сами трюки, взятые отдельно, вне фабульного действия, ибо на них-то и строится вся техника комического»**.

Если говорить о реальном опыте «комической», то так оно порой и было. Если же рассматривать этот вывод в качестве общего положения, то очевидна его несостоятельность. В процессе последующего развития кинокомедии и ее теоретического осмысления (см. работы Р. Юренева, К. Минца и других) было убедительно показано, что трюками техника комического не исчерпывается и что сами трюки получаются по-настоящему смешными тогда, когда оправданы смыслом и органически связаны с сюжетом.

Впрочем, и кинематографическая практика 10—20-х годов, которую имел в виду Э. Арнольди, в лучших своих образцах опровергала его тезис, наглядно доказывая, что тот или иной способ развертывания сюжета имеет для кинокомедии значение первостепенное.

В последнее время любителям кино вновь довелось побывать «В компании Макса Линдера»: на экраны был выпущен фильм, объединивший три комические ленты, созданные почти полвека назад.

Вот тут-то и выяснилось, что — вопреки всем предсказаниям — ленты Макса Линдера не устарели. За пятьдесят лет последующего развития кинематограф создал массу кинокомедий (в том числе немало блестящих), появилась плеяда великолепных комических актеров, но фильмы Макса Линдера смотрятся и сегодня. Смотрятся с огромным интересом. Смех в зале не умолкает. Такому успеху могли бы позавидовать многие комики наших дней.

В чем же дело? Чем объяснить феноменальный успех фильмов Макса Линдера?

Вероятно, причин тому несколько. Прежде всего, это, конечно, замечательный комический талант Линдера-актера, игравшего поистине виртуозно. Но немалое значение имеет и то обстоятельство, что в фильмах с его участием были удачные, тщательно разработанные комические сюжеты.

Комические сюжеты? А может быть, все дело в «трюках»? Ведь одна из луч-

* Э. Арнольди. Комическое в кино. М.—Л., «Кинопечать», 1928, стр. 9.

** Там же, стр. 10.

ших лент Макса Линдера —«Три мушкетера» — сделана по известному роману А. Дюма, сюжет которого никак нельзя назвать комическим!

Да, сюжет романа А. Дюма комическим назвать нельзя; сюжет же одноименной ленты Макса Линдера, несомненно, комический.

Припомним сцену из фильма.

Д'Артаньян прощается с отцом. Тот дает сыну рекомендательное письмо и шпагу. На шпаге... кусочек жареного мяса, который Д'Артаньян тут же съедает. Затем он выходит из дома и идет... к оседланному ослу. По дороге спохватывается и возвращается вновь к отцу, который берет его на руки, целует, а потом... бросает на землю. Д'Артаньян опять идет к ослу, но там, где только что стоял осел, оказывается корова. Он не замечает «подмены» и пытается сесть на корову верхом. Наконец, взбирается на осла и уезжает.

А вот другая сцена. Д'Артаньян вручает рекомендательное письмо начальнику королевских мушкетеров. Тот важно восседает за письменным столом. Вид у него внушительный, солидный. Начальник кричит: «Атос! Портос! Арамис!» И один за другим появляются мушкетеры — высоченные, нескладные, смешные. Начальник слезает с кресла и выясняется, что это... карлик. Он величественно прохаживается по комнате, затем пытается взобраться обратно на кресло. Ему это не удается. Тогда Д'Артаньян поднимает его и усаживает в кресло, как ребенка.

В таком же духе решены в ленте Макса Линдера и все остальные сцены, решены совершенно иначе, чем в романе или в снятом по нему «нормальном» фильме. Основные моменты действия сохранены, но трактовка происходящего, структура эпизодов существенно изменились.

Иными словами: фабула осталась прежней; сюжет же стал другим...

Было время, когда слова «сюжет» и «фабула» в киноведении не различались: их употребляли как синонимы. В наши дни эти понятия отчетливо разграничиваются. Авторы ряда работ последних лет* фабулой называют событийную канву произведения. Сюжетом же являются «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера» (М. Горький).

Думается, что такое понимание этих терминов справедливо.

Фабула — это основные события и моменты действия в их естественной связи и последовательности.

Сюжет — это трактовка данных событий и данного действия, которая является той или иной в зависимости от взглядов автора и от его замысла.

Одна и та же фабула порой может быть трактована трагически, драматически или даже комически. Следовательно, при одинаковой фабуле сюжеты произведений могут быть различны.

Вот почему сюжет «Трех мушкетеров» Макса Линдера нельзя отождествлять с сюжетом романа А. Дюма или одноименного «обычного» фильма: все главные события в ленте Макса Линдера пародийно переосмысляются. Происходит определенного рода «сни-

* См., например, статьи В. Демина «Бунт подробностей» и М. Шатерниковой «Крепкий» и «ослабленный» сюжет», опубликованные в сб. «Сюжет в кино» («Вопросы кинодраматургии», вып. 5). М., «Искусство», 1965.

жение» не только основных персонажей, участвующих в действии, но и самого действия.

Если в романе А. Дюма или одноименном «обычном» фильме перед нами развертывается драматическая, порой даже трагическая борьба персонажей, то в кинофильме Макса Линдера она предстает как борьба комическая.

Именно такая борьба и составляет существо комедии.

«Как основа трагедии на трагической борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас, сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона, так и основа комедии — на комической борьбе, возбуждающей смех; однако ж в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и, таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона»*.

Эти слова Белинского помогают нам понять саму суть специфики комедии и дают ключ к осмыслению особенностей комедийного сюжетосложения.

Прежде всего становится ясно, что основой комедии — в том числе и кинокомедии! — является не «трюк», а сюжет.

Нет, нет, речь идет вовсе не о противопоставлении этих элементов друг другу, а о правильном понимании их соотношения. Сюжет — понятие более широкое, характеризующее структуру произведения в целом; трюк же — это отдельное комическое положение, достигаемое с помощью какого-либо приема. Трюк, таким образом, является лишь одним из моментов комического сюжета.

Ошибка Э. Арнольди состояла в том, что «трюки» он рассматривал как нечто самостоятельное, отдельное от сюжета и даже противостоящее ему. На самом же деле эти структурные компоненты кинокомедии могут и должны быть тесно связаны между собой. Причем главную, ведущую роль при построении кинокомедии играет как раз сюжет, способ его «развертывания».

«В статьях и рецензиях, посвященных комедийным спектаклям, часто мелькает хлесткий термин «надуманный сюжет». И авторы перестали думать о сюжете как о непременном и очень важном элементе комедии. А есть, вероятно, громадная разница между тем творческим процессом, когда хороший комедиограф впитывает в себя из наблюдений жизни темы, образы людей, мысли, которые он хочет донести до зрителя, и между построением комедийного сюжета, стройного, четкого, неожиданного, который даст ему возможность влить весь отобранный материал в отточенную форму,— писал Николай Акимов и продолжал: — Ну, хорошо, не надо нам «надуманных» сюжетов, но талантливо придуманные, изобретательно построенные обязательно нужны каждой хорошей комедии»*.

Эти слова, сказанные по поводу комедии театральной, с полным правом можно отнести и к комедии кинематографической. Ей не менее нужны сюжеты, построенные талантливо, изобретательно, с глубоким знанием дела.

* В. Белинский. Полн. собр. соч. М., Изд. АН СССР, 1953, т. III. стр. 448.

* Н. Акимов. О театре. Л.— М., «Искусство», 1962, стр. 223—224.

<u>У истоков замысла</u>

С чего же начинается работа над сюжетом кинокомедии?

Очевидно, с поисков того основного события, которое может стать каркасом сюжета. Если на этой стадии работы допущена ошибка, то будущую комедию не спасут никакие дальнейшие ухищрения сценариста или режиссера.

«Я всегда чувствую,— говорил Чаплин,—когда замысел смешон с философской точки зрения, но трактовка или техника выполнения его могут быть не верны. Когда вы знаете, что ваш метод ошибочен, вы в безопасности,—тогда его можно всегда исправить. Но когда видишь вещь в целом и говоришь себе: «Совершеннее и яснее я сделать не могу», а подсознательно чувствуешь хотя бы тень сомнения, вот тогда самое время бить тревогу, потому что ошибка кроется в самой основе»*.

Комедийными должны быть уже сам замысел, сама наметка сюжета.

Это, впрочем, не означает, что комичной обязана быть и фабула.

Во многих комедиях фабула, как и в «Трех мушкетерах», вовсе не смешна. Однако она должна содержать в себе нечто такое, что позволяет осуществить на ее базе комедийный замысел.

Вспомним фильм Стэнли Креймера «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (авторы сценария Уильям и Таня Роуз). Фабула его такова: некий гангстер, спасаясь от погони полиции, мчится на машине с головокружительной скоростью. На одном из поворотов машину заносит, и она летит под откос. Несколько человек, видевших случившееся, останавливают свои автомобили и спускаются к умирающему, который перед смертью говорит им о том, где он зарыл крупную сумму денег. Дальнейшее действие состоит в том, что эти люди устремляются к месту, названному умирающим; причем каждый стремится обогнать остальных и прибыть первым, надеясь захватить всю сумму. Полиция тоже не дремлет и следит за ними; ее задача заключается в том, чтобы выяснить, где зарыты деньги, и реквизировать их.

Смешна ли эта ситуация? Сама по себе — нет. Она могла бы стать основой для вполне «серьезного», драматического фильма или же для детектива. Но она может быть раскрыта и в комическом духе, хотя такая трактовка вовсе не является обязательной, с необходимостью вытекающей из найденной ситуации.

Стэнли Креймер решил поставить на ее базе сатирическую комедию. Рассказывая о замысле своего фильма, он подчеркивал: «В основе всех больших комедий — какие-нибудь человеческие чувства, страсти. Основа моего фильма — алчность, самая старая страсть в мире, желание людей иметь деньги или что-нибудь другое, и все то, что они совершают для того, чтобы заполучить предмет своих вожделений... Вначале мы показываем людей, пытающихся оправдать свои действия. В глубине души они отлично знают, что это дурно, но они все-таки пытаются оправдать себя. Для того чтобы завладеть деньгами, они объединяют свои усилия, затем ссорятся и разлучаются. Фабула развивается так, чтобы

---

* Сб. «Ч. С. Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стр. 176.

выяснить — до чего эти люди могут дойти?»

Итак, замысел Стэнли Креймера состоял в том, чтобы высмеять алчность капиталистического мира, охваченного страстью к наживе. Вот почему на основе данной фабулы разрабатывается комический сюжет, призванный продемонстрировать, как обыкновенные, вроде бы неплохие люди, столкнувшись с возможностью внезапно разбогатеть, теряют человеческий облик, превращаются в полузверей.

Подобным образом строятся сюжеты и многих других кинокомедий. Нет надобности перечислять — каждый легко припомнит их сам.

Стал почти хрестоматийным рассказ о том, как «неожиданно» оказался комедией один из наших фильмов, сценарий которого был написан вполне «серьезно». Читатель, вероятно, уже догадался, что речь идет о «Неподдающихся». Рассказ этот нередко приводится в доказательство той мысли, что не надо, дескать, стремиться к тому, чтобы сделать обязательно комедию. Получится она «само собой» — хорошо. Не получится — бог с ней!

Рассуждения эти совершенно несостоятельны. Руководствуясь ими, хорошей кинокомедии не сделать. Что же касается «Неподдающихся», то комедией этот фильм стал вовсе не «неожиданно» и «само собой», а благодаря тому, что на определенной стадии работы произошло переосмысление замысла: Ю. Чулюкин дал фабуле комедийное толкование. Удалось же подобное лишь потому, что она уже содержала в потенции возможности для такого толкования. Надо было лишь выявить их.

Если же события, положенные в основу сценария, таких возможностей не содержат, то сколь ни бейся — комедии не получится.

Возьмите последний фильм того же Ю. Чулюкина «Королевская регата». Сценарий его с самого начала создавался как комедийный. В этом, разумеется, нет ничего «дурного». Напротив, просто замечательно, что кинодраматурги поставили своей целью написать сценарий не какой-нибудь там кинодрамы или киноповести, а именно кинокомедии. Но вот беда: намерение такое было, а замысел-то на поверку оказался вовсе не комедийным!

Судите сами: группа студентов-гребцов, применив новый, «научный» метод тренировки, завоевала право участвовать в международных соревнованиях и заняла на них призовое место. Таков факт (кстати сказать, реальный факт, бывший «на самом деле»), положенный в основу сценария, составивший главную его ситуацию. Ну разве есть в этом факте хоть что-нибудь такое, что допускало бы «комическую» его трактовку? Ровным счетом ничего.

И пришлось авторам сценария прибегать ко всевозможным сюжетным уловкам и манипуляциям, чтобы вдохнуть в эту главную ситуацию нечто смешное. Чего они только ни насочинили! Тут и влюбленная пара, которая никак не может снести заявление в загс и пожениться. Тут и невесть откуда приехавший старик дьячок, явившийся в Москву для того, чтобы жаловаться на свое церковное начальство. Тут и бесконечная беготня по принципу: туда, сюда и обратно...

Однако сколь ни фантазировали сценаристы, сколь ни старался режиссер, комедия все равно не получилась, ибо ошибка крылась в самом основании, в замысле. Тот факт, который привлек

внимание кинодраматургов, не мог послужить основой для создания полноценной комедии.

В иных же случаях уже сама фабула несет в себе нечто смешное. Она с неизбежностью требует комической трактовки, естественно выливаясь в соответствующий сюжет.

«Не надобно брезговать курьезом и анекдотом»

В октябре 1835 года Гоголь писал Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта»*.

Не странно ли: один из величайших русских писателей, великолепный мастер слова, тонкий знаток человеческой природы, и вдруг такая просьба? Что же это, Гоголь сам уж и сюжета не мог придумать?

Мог, конечно... И все-таки: «сделайте милость, дайте сюжет...»

Чем же продиктованы приведенные выше строки? Безразличием к сюжету? Пренебрежением к нему?..

«Сюжет у него всегда бедный,—писал о Гоголе Б. Эйхенбаум,— скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже само по себе вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов»**.

* Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1940, т. X, стр. 375.

** Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., Academia, 1924, стр. 172.

Не правда ли, разительно напоминает то, что писал относительно сюжета Э. Арнольди?

Впрочем, подобная точка зрения на роль сюжета была некогда весьма распространенной.

«Как неорганичны все гоголевские сюжеты, как они случайны и нетипичны! — восклицал В. Вересаев и продолжал: — Опытные чиновники принимают мальчишку-вертопраха за правительственного ревизора, аферист совершает загадочные сделки на мертвые души, чиновник пугается женитьбы и выпрыгивает от невесты в окно... А не все ли равно? Типичнейшие образы с самым широким охватом можно закрутить вокруг любого сюжета — он ли важен? Мне лично всегда казалось, что в «Носе» с его нелепейшим и неправдоподобнейшим сюжетом Гоголь просто издевается над серьезным отношением к сюжету. Вот вам майор Ковалев, вот вам цирюльник Иван Яковлевич с супругой, вот вам весь быт петербургский с его штаб-офицершами Подточиными, квартальными и приемщиками объявлений — хороши? Великолепны! Ну, а не все ли вам тогда равно, какой сюжет будет двигать их поступками?»*

На первый взгляд, вроде бы так оно и есть.

Но давайте присмотримся к сюжетам Гоголя несколько внимательнее.

Опытные чиновники принимают мальчишку-вертопраха за правительственного ревизора...

Некий приличный на вид, благообразный господин скупает мертвые души...

* В. Вересаев. Как работал Гоголь. М., «Мир», 1934, стр. 39.

Чиновник пугается женитьбы и выпрыгивает от невесты в окно...

Ситуации не очень часто встречающиеся. Можно сказать — случайные... И в то же время чем-то похожие одна на другую. Родственные.

Что же роднит их? А то, что все они — комичны. Мало того — анекдотичны.

И каждая из этих ситуаций дала возможность сатирику раскрыть типичнейшие стороны действительности, обнажить присущий им скрытый комизм, продемонстрировать их внутреннюю несостоятельность.

Значит, вовсе не безразличием к сюжету, а глубоким вниманием к нему объясняется просьба Гоголя, обращенная к Пушкину: рассказать какой-нибудь а н е к д о т.

Оказывается, именно такого рода сюжеты и нужны зачастую для комедии или сатирического романа. Именно они являются наиболее о р г а н и ч н ы м и для этих жанров.

Но может быть, данная закономерность свойственна только литературе? Может быть, на кинематограф она не распространяется?

Факты свидетельствуют о том, что не только сатирические романы и театральные комедии, но и комедии кинематографические нередко «базируются» на историях анекдотических. В подтверждение этого достаточно сослаться на такие картины, как «Диктатор», «Король в Нью-Йорке», «Скандал в Клошмерле», «Закон есть закон», «Жил-был мошенник», «Смех в раю», «Шляпа пана Анатоля», «Гангстеры и филантропы» и многие, многие другие.

Анекдот, казус, необычная комическая ситуация лежат и в основе ряда удачных советских комедий последнего времени.

На чем держится, например, сюжет комедии Э. Рязанова «Берегись автомобиля» (сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова)? На факте исключительном, редчайшем. Герой угоняет легковые автомобили и продает их. Долгое время его не могут поймать. Когда же, наконец, следователь устанавливает личность «преступника», выясняется, что машины он угонял только у тех, кто приобрел их на деньги, нажитые нечестным путем. Выясняется также, что суммы, полученные при продаже угнанных автомобилей, герой не присваивал, а переводил на счет детского дома. Как видим, ситуация явно уникальная, представляющая собой некий «курьез».

А что за история положена в основу комедии Л. Гайдая «Кавказская пленница» (сценарий Я. Костюковского, М. Слободского, Л. Гайдая)? Похищение девушки! К тому же студентки и комсомолки! И организовано это похищение не каким-нибудь там отсталым элементом с ярко выраженными пережитками феодализма на лице, а товарищем вполне «правильным» и всеми уважаемым.

В этом году Э. Рязанов и Л. Гайдай показали новые свои комедии — «Зигзаг удачи» и «Бриллиантовая рука». И что же? В основе этих произведений опять-таки лежат факты необычные, исключительные.

Чем же объясняется «пристрастие» комедиографов к историям курьезным, анекдотическим? Да тем, что они позволяют построить действительно смешное действие, весьма наглядно выявляющее определенные жизненные противоречия.

«Не надобно брезговать курьезом и анекдотом,— подчеркивал некогда М. Горький и разъяснял: —Из ничтожных фактов всегда можно сделать большие выводы»*.

Обращение кинематографистов к ситуациям необычным, анекдотическим не только правомерно, но и закономерно!

Это, конечно, не означает, что кинокомедия может и остаться на уровне анекдота...

Но об этом — несколько ниже.

А пока...

Пока вернемся в творческую лабораторию комедиографа.

Итак, сюжетный каркас найден. Что же дальше?

Цель или средство...

А дальше начинается самое трудное: нужно разработать... сюжет.

Да, да. Теперь можно прямо сказать: то, что выше порой называлось сюжетом,— вовсе не сюжет. Это лишь основная его ситуация.

И от нее до подлинно комедийного сюжета — дистанция огромного размера.

Когда Чарлз Чаплин впервые пришел на студию Мака Сеннета, тот сказал: «У нас нет сценария, мы находим основную сюжетную идею, а затем следуем естественному ходу событий...»**

На заре кинематографии, когда комические фильмы делались главным образом короткометражные, на однудве части, подобный полуимпровизационный способ работы еще мог давать какие-то результаты. Однако уже вскоре стало ясно, что без полноценного, тщательно разработанного сценария достичь в области кинокомедии сколько-нибудь значительных успехов нельзя.

Одним из первых это осознал Чаплин. Еще работая на студии Сеннета, он начинает уделять сценарию значительно больше внимания, чем это делали раньше. До начала съемок он старается придумать как можно больше смешных ситуаций и выстроить их в стройную цепь сюжета.

В области кинокомедии Чаплин утвердил те принципы разработки сюжета, которые уже давно существовали в сатирической литературе.

12 ноября 1836 года, начав работу над «Мертвыми душами», Гоголь писал Жуковскому: «Не представится ли вам каких-нибудь казусов, могущих случиться при покупке мертвых душ? Это была бы для меня славная вещь потому, как бы то ни было, но ваше воображение, верно, увидит такое, что не увидит мое. Сообщите об этом Пушкину, авось либо и он найдет что-нибудь с своей стороны. Хотелось бы мне страшно вычерпать этот сюжет со всех сторон. У меня много есть таких вещей, которые бы мне никак прежде не представились; но несмотря на это, вы все еще можете мне сказать много нового, ибо что голова, то ум»*.

Обратите внимание: Гоголь ищет казусы, которые могут случиться при покупке мертвых душ. Ему мало того, что основная сюжетная ситуация

---

* М. Горький. Собр. соч. в 30 т., т. XXVI, стр. 386.

** Чарлз Чаплин. Моя биография. М., «Искусство», 1966, стр. 149.

* Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 75.

романа представляет собой некий курьез, анекдот. Разрабатывая эту основную ситуацию в развернутый сюжет, он также ищет положения и ситуации странные, необычные, комичные.

Весьма знаменательно и замечание Гоголя о том, что ему страшно хочется «вычерпать этот сюжет со всех сторон». Писатель не собирается удовлетвориться тем, что уже пришло в голову. Он отыскивает новые и новые «казусы», стремясь использовать все те сюжетные возможности, которые предоставляет замысел.

Беда многих наших кинокомедий состоит в том, что их авторы весьма пренебрежительно относятся к данной стадии работы над сценарием. Им кажется, что раз найдена смешная основная ситуация— значит все будет в полном порядке: «внутрь» этой ситуации можно напихать все, что угодно.

Между тем удача или неудача будущей комедии во многом предопределяется как раз здесь, при разработке сюжета.

Комедия, как ни один другой кинематографический жанр, требует особой тщательности, строгой продуманности, выверенности всех ее сюжетных поворотов и положений.

Макс Линдер, побывав на студии Чарли Чаплина, рассказывал: «...Наибольшее количество труда у Чаплина берет не основное построение сценария, а его разработка»*.

А известный английский комический актер Норман Уиздом отмечает: «Веселая и умная комедия требует гораздо более тщательного осмысления и более подробной разработки, чем, скажем, драма»*.

Да, сложное это дело — так построить комедийный сюжет, чтобы все его повороты были неожиданны и необходимы.

Вернемся к фильму Стэнли Креймера «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир». Про создателей его вроде бы нельзя сказать, что они «пренебрегли» разработкой сюжета. Сценаристы стремились до конца «вычерпать» все те сюжетные возможности, которые содержала основная ситуация. Они придумали множество комических положений и трюков, всеми силами пытаясь рассмешить зрителя. Но происходит странная вещь: поначалу действительно смешно, потом смеешься все меньше и меньше, а затем — о ужас!— становится скучно. В иных же местах комедии начинаешь даже позевывать.

Что же случилось? Почему результат оказался во многом противоположным тому, на который рассчитывали авторы?

Думается, прежде всего потому, что сюжет фильма искусственно растянут, а «перипетии» его набиты сценами однообразными и зачастую явно «необязательными».

Не менее существен и другой просчет. При разработке отдельных комических эпизодов и ситуаций авторы слишком увлеклись чисто внешней стороной действия (погони, драки) и не очень-то позаботились о том, чтобы эти положения и ситуации соответствовали характерам и несли отчетливую социальную нагрузку.

В эпизоде на раскачивающейся лестнице (когда герои один за другим летят

---

* Сб. «Чарли Чаплин». Л., «Атеней», 1925, стр. 96.

* «Искусство кино», 1964, № 7, стр. 103.

вниз, на землю) немало комических положений. Но по-настоящему «играет» и запоминается одно: когда негр падает на колени статуи Линкольна. Здесь смешная ситуация мгновенно вскрывает социальное противоречие, и в зале раздается громовый хохот.

Разрабатывая сюжет кинокомедии, придумывая новые и новые комические положения, необходимо постоянно помнить о том, чему будут служить эти положения, какие характеры и конфликты вскрывать. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но существует тесная связь между тем, что и кто высмеивается авторами, и тем, смешно ли зрителю и насколько смешно.

О знаменитой «сцене с мороженым» из фильма Чаплина «Искатель приключений» писали не раз. И все же мне представляется небесполезным вновь напомнить о ней. Чарли сидит на балконе вместе с молоденькой девушкой и ест мороженое. Внизу, за столиком, расположилась хорошо одетая полная дама. Чарли случайно роняет мороженое, и оно падает на шею этой дамы. Зритель смеется.

Но что же именно вызвало смех? Вероятно, то, что холодное мороженое, упав на голую шею, поставило героиню в неудобное положение.

Да, но не только это. Очень важно, что мороженое падает на шею богачки. Данное обстоятельство намного усиливает смех, ибо публика, по словам Чаплина, испытывает удовольствие, «видя, что богатство и роскошь попали в беду».

Анализируя эту сцену, Чарлз Чаплин подчеркивает: «Ведь если бы я уронил мороженое на шею какой-нибудь домашней хозяйке, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней. К тому же у домашней хозяйки нет важной осанки, и в этом смысле ей нечего терять, следовательно, сцена не была бы смешной. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что та получила по заслугам».

В классических комедиях мирового кино сюжет служит средством раскрытия серьезных общественных конфликтов, а отдельные его ситуации и положения демонстрируют слабость, уязвимость, несостоятельность сильных мира сего и прочих отрицательных социальных типов.

Первая мировая война, приход к власти Гитлера, его демагогические разбойничьи речи, преследование евреев, концлагеря, союз с Муссолини и, наконец, захват Австрии — таковы подлинные исторические факты, нашедшие отражение в чаплиновском «Диктаторе».

Строится же сюжет картины так, что главные его эпизоды и сцены преследуют цель не только посмешить зрителя, но и зло высмеять диктатора Хинкеля.

Выступление Хинкеля перед массами, которые бешено аплодируют, как только он дает соответствующий знак.

Игра диктатора с глобусом, в конце которой глобус лопается, а Хинкель, словно обезьяна, в испуге взбирается по оконной занавеске вверх.

Встреча «дорогих друзей» — диктатора Хинкеля и диктатора Наполони,— кончающаяся потасовкой с бросанием тортов.

Эти и многие другие комические ситуации и положения служат обличению и осмеянию тирании. Они показывают, что «всемогущие» диктаторы вовсе не

величественны и сильны, как им хотелось бы казаться, а смешны, нелепы и ничтожны.

Столь же «содержателен» сюжет и в лучших современных кинокомедиях—зарубежных и отечественных.

Даже тогда, когда в основе сюжета лежит история анекдотическая или полуанекдотическая, комедия не может оставаться на уровне анекдота. И в этом случае сюжет должен быть средством исследования жизни, средством выявления присущих ей противоречий.

Неудача многих наших комедий последних лет объясняется тем, что «разработка» сюжета сводится в них к набору трафаретных ситуаций и положений, не вскрывающих никаких существенных конфликтов времени.

Вот, например, картина Э. Рязанова «Дайте жалобную книгу» (сценарий Б. Ласкина, А. Галича и Э. Рязанова). Борьба в ней ведется вокруг вопроса о культуре обслуживания и об интерьере ресторанов. Одни герои выступают рьяными пропагандистами «нового стиля» в ресторанном деле; другие, как и водится, оказываются консерваторами. Как видим, основная ситуация не представляет собой находки. Сама по себе она поверхностна и тривиальна. Вероятно, ее можно было использовать как форму обнаружения какого-то более серьезного, более важного конфликта. Однако создатели фильма не захотели пойти по такому пути. Вот и получилось, что весь смысл комедии, весь ее пафос фактически свелись к доказательству того, что «современные» рестораны и кафе лучше «старомодных».

Обратимся к другой недавней комедии — «Все для вас». Сюжет ее взят из той же «сферы обслуживания». Что ж, «сфера» эта может дать для комедии материала более чем достаточно, и обращение к ней — вещь вполне закономерная. Как же воспользовались этим материалом авторы фильма? Какие ситуации привлекли их внимание? Какие конфликты затронули они в комедии?

Перечитал я написанные выше строки, и тут же вынужден вносить поправки. Нет, вовсе не «взят» сюжет из сферы обслуживания; он в эту «сферу» привнесен. А взят он со склада комедийных штампов. Впрочем, судите сами...

Начинается фильм с того, что героиню (на этот раз не молоденькую, а вполне солидную, умудренную жизненным и руководящим опытом) посылают работать на комбинат бытового обслуживания, который она должна возглавить и вывести из отстающих в передовые. Героиня, как водится, сначала сопротивляется этому назначению, но потом идет на комбинат, и, увидев, какие там творятся безобразия, тут же соглашается занять должность, от которой только что отказывалась. Возглавив комбинат, она молниеносно перестраивает работу и даже открывает новый сектор — обслуживания на дому, идею которого горячо поддерживает молодежь. Ну, а дальше идет такое, чего пером, право же, не описать...

В одну семью требуется няня, чтобы смотреть за маленьким сыном-сорванцом. И няней становится... молодой человек! Очень свежая ситуация, не правда ли?

В другую семью требуется домработница. Туда посылают молоденькую девушку. Но семья эта оказывается не обыкновенной, а состоящей из одних

лишь братьев. В квартире братьев, конечно, все запущено, на кухне — горы грязной посуды, сами они тоже неухоженные. Но появляется девушка с комбината — и все преображается! Оригинально придумано, не так ли? И главное — нисколечко не похоже на то, что было в американской комедии «Семь невест для семи братьев»!

Стоит ли пересказывать другие «перипетии» сюжета? Надеюсь, что нет. Весь фильм состоит из набора подобных штампов. Сюжет его не несет в себе никакого существенного конфликта, не раскрывает каких-либо интересных комедийных характеров или типов. И вот результат: как ни старается режиссер фильма, какие усилия ни прилагают актеры, зритель остается равнодушным.

В дискуссии о кинокомедии, проводившейся «Литературной газетой» в связи с выходом на экраны фильмов «Дайте жалобную книгу», «Все для вас» и некоторых других, спор шел главным образом вокруг вопроса о том, что более плодотворно: строгое соблюдение стилистической «чистоты» жанра или же смелое соединение реалистического юмора и бытовизма с буффонадой и эксцентрикой?

Думается, что такая постановка вопроса просто-напросто неверна. Реальный опыт кинематографии показывает, что равно успешными могут быть оба пути. Важно иное. Важно, чтобы и в том и в другом случае эти средства были органичны для сюжета. Важно, чтобы сюжет был эффективным средством исследования действительности, выявлял существенные конфликты времени, раскрывал реальные жизненные характеры и типы.

Сюжеты лучших советских кинокомедий органично связаны с жизнью нашего общества, с его социальной структурой, с его противоречиями. Вспомним, например, еще раз такой фильм, как «Берегись автомобиля». Разве мог бы подобный сюжет родиться во Франции, Англии или в США? Нет, конечно. В свою очередь у нас вряд ли могла бы случиться история, аналогичная той, о которой повествует «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир». Оба эти сюжета рождены различными закономерностями социальной жизни и отражают различные социальные структуры. Сюжет должен быть «подсказан» той действительностью, которая отображается в кинокомедии. Только в этом случае кинокомедия будет по-настоящему содержательной и смешной.

Обновление принципов

В последнее время мировой кинематограф находится в неустанном поиске.

Поиск ведется в различных плоскостях и направлениях. Коснулся он и сюжета. Среди части кинематографистов утвердилось мнение, будто на нынешнем этапе развития кино сюжет уже не может играть той роли, какую он играл раньше. В связи с этим на первый план выдвигаются требования «дедраматизации» действия, отказа от ясно очерченного, завершенного сюжета, призыв к отображению в кино «естественного течения жизни».

В теоретических декларациях и заявлениях сторонников подобной тенденции порой не было, к сожалению, должной ясности и четкости постановки вопроса. В результате положения вер-

ные, плодотворные оказывались перемешанными с утверждениями явно неправильными, вредными. Так, например, немало путаницы и вреда принес тезис об «отмирании» сюжета, о его «ненужности», «устарелости» и т. д. и т. п. На самом же деле полный отказ от сюжета может привести кинематограф только к одному — к самоубийству.

Тезис о «ненужности» четкого, строго организованного сюжета оказал влияние и на некоторых комедиографов.

Во французской комедии «Мой дядя» есть свежие, по-настоящему смешные ситуации и положения. Постановщик ее Жак Тати, выступающий одновременно как сценарист, режиссер и актер, несомненно, умеет подмечать комическое в жизни, умеет «подать» его выразительно, броско, кинематографически ярко. Однако все эти зорко подмеченные ситуации существуют как бы сами по себе. Они следуют одна за другой, но почти не движут действия; связь их чисто внешняя, не обязательная. Конечно, было бы неверно сказать, что перед нами совершенно «бессюжетная» комедия — сюжет в ней есть. Но он настолько вялый, рыхлый, аморфный, что не в силах организовать «материал» в динамичное, увлекательное зрелище.

Такого рода «обновление» принципов сюжетосложения мне представляется не очень перспективным.

Иное дело — та тенденция развития, которая дала миру «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми и «Палача» Луиса Берланги.

Ситуация, положенная в основу фильма «Развод по-итальянски», на первый взгляд, скорее трагична, чем комична. Герой фильма, который давно уже не любит свою жену, влюбился в молоденькую девушку. Однако разводы в Италии запрещены. И вот для того чтобы соединить свою судьбу с любимой, у него остается один выход: убить жену. На этом авторы и строят комический сюжет. Они прослеживают весь путь терзаний и деяний героя — от возникновения «замысла» до рокового выстрела. Мы видим легкомысленного, пустого человека, но вовсе не «злодея», не «преступника». Ему очень не хочется убивать, и тем не менее он делает это, ибо к тому вынуждает его существующее законодательство и окружающее общество. А для того чтобы обеспечить себе «смягчающие обстоятельства», он сам толкает жену на путь супружеской измены.

Не менее оригинален и сюжет «Палача» Луиса Берланги. Старый палач уходит на пенсию. Да, да, палачам тоже дают пенсии! И, вероятно, немалые. Но это видным, заслуженным палачам. А перед нами обыкновенный, рядовой. Много лет исполнял он свои палаческие обязанности, но так ничего и не нажил. Даже квартиры не получил. И вот теперь вынужден уйти «на покой». Ему очень обидно: в ближайшее время его долгожданная мечта должна была осуществиться! Дом уже строится, и квартиры в нем не чета той, в которой он прожил всю жизнь,— светлые, удобные, с ванной и горячей водой. Палачу обещали одну из таких квартир. Но теперь не дадут. Потому что дают только тем, кто «работает».

Нельзя ли ему поработать еще некоторое время? Хотя бы до тех пор, пока закончат строительство дома? Чиновник объясняет, что никак нельзя: его место займут другие, более молодые. Вон сколько желающих! Придется про-

водить конкурс. И тогда старому палачу приходит в голову блестящая мысль: надо устроить на это место мужа своей дочери. Он молодой, здоровый. Вполне справится... И квартира достанется их семье, а не кому-нибудь другому. Старый палач рассказывает о своей идее дочери, и они оба принимаются уговаривать обыкновенного, неплохого человека стать... палачом. Тот, естественно, возмущен подобным предложением. Он отлично понимает всю гнусность этого занятия. Что может быть более омерзительно?! Но с другой стороны... квартира. И неплохой человек начинает колебаться. А потом соглашается. Он даже придумывает себе очень логичное оправдание: ведь все равно это место кто-нибудь займет. Так почему же квартира должна достаться не ему, а кому-то другому?! Молодой человек получает квартиру. А потом ему приходится приступить к выполнению своих новых служебных обязанностей. Как ни пытается он от них увильнуть — ничего не выходит.

И «Развод по-итальянски» и «Палач» повествуют об историях, которые кончаются, в сущности, очень грустно.

Один неплохой человек становится убийцей.

Другой неплохой человек — палачом.

Почему же создатели фильмов трактуют эти истории как комедии?

Да потому, что поистине смешны люди, которых мы видим: они не принадлежат сами себе, не могут распорядиться своей судьбой так, как им хочется, они целиком зависят от тех порядков, законов, установлений, которые господствуют в окружающем их обществе.

Обе эти комедии очень интересны с точки зрения самих принципов сюжетосложения. Интересны тем, что сюжеты их передают вроде бы совершенно «естественное» течение жизни. В них нет не только какого-либо исходного фантастического допущения, но и обычных для комедии неожиданностей, «случайностей». Каждое последующее событие в них как бы «само собой» вытекает из предыдущих.

Значит ли это, что создатели данных фильмов просто-напросто «доверились жизни», не раздумывая особенно над комедийностью сюжета? Нет, конечно. Величайшее мастерство комедийного сюжетосложения состоит в том, что авторы сумели увидеть и выявить внутреннюю несостоятельность, нелепость, комичность общества, в котором могут случаться подобные истории. Они показывают, что ныне самая «обыкновенная» жизнь зачастую оборачивается трагикомедией.

Названная тенденция в развитии современной кинокомедии, несомненно, весьма плодотворна и многообещающа. Причем она вовсе не отменяет тех принципов комедийного сюжетосложения, о которых говорилось раньше. Она лишь знаменует собой их обновление.

Между тем некоторые товарищи трактуют ее иначе. Им кажется, что фильмы, подобные «Разводу по-итальянски» и «Палачу», доказывают «устарелость» и даже «неверность» всех тех принципов сюжетосложения, в русле которых кинокомедия развивалась до сих пор.

Так, например, М. Блейман в статье «Грустные заблуждения мастеров смешного» писал: «Комедии зачастую делают талантливые режиссеры, актеры и драматурги. Но все они в плену не-

правильно понятого «смешного» и думают, что комедийность требует изображения особого мира, особых героев, особых сюжетных положений»*. Критик категорически отвергает идею об «особости» комедийного творчества. Он противопоставляет этой идее «правдивость» и «наблюдательность». По мнению М. Блеймана, «нет резкой границы между комическим и драматическим. Нет специальных, комедийных участков действительности, нет специально комедийных характеров, и, наконец, специально комедийных сюжетов. Комедийность, комическое — это угол зрения на мир, на человека. Если реалистическое искусство в целом анализирует действительность, создает ее образ, то отличие комедии от драмы только в том, что в одном случае образ действительности создается путем подчеркивания его драматических, в другом — комических черт» **.

Нельзя не согласиться с критиком, когда он подчеркивает, что комедии «подвластна» вся действительность, а не какие-то отдельные, узкие ее участки.

Нельзя не согласиться с ним и тогда, когда он требует от мастеров смешного постановки острых проблем жизни, наблюдательности, правдивости.

Но когда эти добрые намерения сопровождаются отрицанием специфичности комедийного творчества, тут уж приходится спорить.

Приходится напоминать, что комическое — это не просто «угол зрения на мир, на человека», но и определенное свойство самой действительности; что комические характеры и комические ситуации существуют в окружающей нас реальности объективно. И отличие комедии от драмы не «только в том, что в одном случае образ действительности создается путем подчеркивания его драматических, а в другом — комических черт», а еще и в с т р у к т у р е этих жанров.

Приходится еще раз повторять, что в комедии должны быть комические ситуации и положения, комический сюжет, ибо именно такие ситуации и такой сюжет способны наиболее четко выявить и подчеркнуть комические черты жизни.

Конечно, в структуре каждого жанра, в том числе и кинокомедии, есть такие моменты, которые могут стареть, изнашиваться, обрастать штампами. И совершенно естественно, что от подобных элементов жанр стремится освободиться и освобождается.

Но отсюда вовсе не вытекает, будто нужно объявлять «устаревшими» и те основные принципы построения жанра, которые составляют его специфику.

Порой же иные критики и кинематографисты склонны отрицать правомерность самого разделения произведений киноискусства на жанры. Им представляется, что ныне кинематограф вступил в такой период своего развития, когда само понятие «жанр» должно быть отменено как устаревшее. М. Блейман одно из стойких заблуждений теоретиков видит в том, что они признают «разделение жанров». По мнению критика, разделение это — явный пережиток, навязанный искусству классицизмом*.

Некоторые другие сторонники этого тезиса заявляют, что «чистый» жанр, комедия как таковая, не несущая в себе никаких иных элементов, обре-

* «Советский экран», 1963, № 16, стр. 4.
** Там же.

* «Советский экран», 1963, № 16, стр. 3.

чена на вымирание: «Не проверенные комедийные приемы, от которых всегда отдает ремеслом и оглядкой на западные образцы, а полнота самой жизни, где есть и смешное и печальное, захватывает сегодня» (И. Ильинский).

Зрителя действительно захватывают сегодня (как, впрочем, захватывали и раньше) фильмы, в которых смешное соседствует с печальным. Но его попрежнему приводят в восторг и талантливо сделанные «чистые» комедии.

Вот почему явно неверно петь «отходную» комедии как таковой, предрекать ей вымирание.

То обновление принципов комедийного сюжетосложения, которое наблюдается ныне в кино, не должно приводить к шараханью из стороны в сторону, к отказу от средств и приемов «старых», но весьма плодотворных и ныне.

Один из наших кинорежиссеров в статье, посвященной проблемам кинокомедии, пишет: «Мне кажется, главное — не в трюках и не в специально комедийных ситуациях сюжета. «Свое лицо» комедия найдет тогда, когда мы будем создавать комедийные киноленты, новые по мысли, а не по количеству специально комедийных «находок» в одном жанре или в жанрах разных. Мы все стараемся смешить зрителя! Не надо так усердствовать».

Можно понять и поддержать автора, ратующего за то, чтобы в комедиях были новые, значительные мысли. Но зачем же противопоставлять мысль «трюкам» и «комедийным ситуациям сюжета»?

Ведь в комедии, как и в любом фильме, мысль реализуется не помимо сюжета, а посредством него.

Ведь «трюки» — это те средства комической выразительности, которые способны мгновенно вскрывать глубинные противоречия жизни.

Почему же надо отказываться от них, от специально комедийных «находок»? И почему не надо смешить зрителя? Что в этом предосудительного? «Трюковая» кинокомедия может быть в наше время не менее блестящей, чем любая иная.

Убедительным подтверждением этого является творчество Леонида Гайдая, лучшие ленты которого буквально-таки изобилуют «трюками» и «специально комедийными» ситуациями сюжета. И как раз в этом заключается их сила, их «преимущество» по сравнению со многими другими комедиями, вышедшими у нас в последнее время.

Л. Гайдай отлично знает законы комедийного сюжетосложения и великолепно умеет ими пользоваться. Он настойчиво ищет комические ситуации и положения, он тщательно отрабатывает трюки. В лучших своих фильмах он не забывает и о том, что сюжет должен быть средством раскрытия характеров, выявления конфликта. Вот почему при демонстрации его фильмов смех в зрительном зале не смолкает буквально-таки ни на минуту.

●

На этом заметки о сюжете кинокомедии приходится закончить. Думается, нет надобности подводить итог сказанному, делать выводы. Важно подчеркнуть одно: кинокомедия имеет свои особенности сюжетосложения.

Их надо изучать теоретикам.

Ими надо овладевать драматургам и режиссерам.

Без этого расцвет нашей кинокомедии будет затруднен.

Новые фильмы

Песня

Инна Левшина

«Аннычка». Сценарий Б. Загорулько, Б. Ивченко. Постановка Б. Ивченко. Оператор Н. Кульчицкий. Художник В. Новаков. Композитор В. Гомоляка. Звукооператор Р. Бисноватая. Редакторы Г. Зельдович, В. Черный. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1968.

Может быть, это военно-приключенческая драма?

Героиня, гуцульская девушка Аннычка (Любовь Черновал-Румянцева), случайно нашедшая в лесу раненого партизана, с опасностью для жизни выхаживает его. А тут же, рядом, страшный немецкий концлагерь, надменно неподвижные эсэсовцы, черноформенные полицаи.

Жениха Аннычки полицая Романа играет Иван Миколайчук. У актера добрые и хорошие глаза, поэтому все время кажется, что его полицейская форма обман, хитрость, что он «наш». А может быть, и поповна Серафима, с подобострастием прислуживающая господам немецким офицерам, тоже «наша»?.. Вот-вот выяснится сила этой затаившейся, но существующей партизанской сети — и начнутся приключения.

Но зритель, приученный к «чистоте» (а может быть, примитивности?) военно-приключенческого жанра, так и остается со своими надеждами. Полицай служит немцам добросовестно, считает их союзниками «вольной Украины». Недалекий, но честный парень, он страдает от непонимания всего, что происходит вокруг. Только страдает. Не делая и шага к борьбе. А поповна Серафима оказывается «косоглазой курвой» и «шлюхой», как определяют ее односельчане. И только.

Может быть, «Аннычка» поставлена режиссером Б. Ивченко и снята оператором Н. Кульчицким как драма романтическая?

Горные леса Гуцульщины могучи и таинственны: темные стволы не в обхват, причудливые коряги. Раненый партизан Андрей (Григорий Григориу), в первую встречу чуть не застреливший Аннычку, полюбил ее. И сама девушка, бесхитростная и милая, всей своей заботой об Андрее признавалась ему в любви. Но отец Аннычки жестокий Кметь (Константин Степанков) проследил дочку, выманил парня с чердака, уговорил идти в лес, а сам выстрелил ему в спину и ранил. Андрея схватили фашисты. Чтобы спасти любимого, вызволить его из концлагеря, Анна соглашается обвенчаться с Романом, которого давно уже не любит. Во время свадебного пира жених трогается в уме, а невеста бежит с другим, любимым, и получает вслед пулю отца...

Могучая осенняя гроза с резкими вспышками молнии, ливнем, стелющимися по земле деревьями предшествует объяснению Аннычки и Андрея... Тяжелый прекрасный убор чужой обвенчанной жены украшает голову девушки, когда во время свадебного веселья она выводит Андрея и его товарищей по заключению к спасительной пароконной бричке...

Может, и вправду стоило считать этот фильм романтической драмой? Но в то же время авторы дотошно и любовно передают быт — от иконных окладов и живописной народной одежды до орудий производства, добиваются реалистичности социальных и психологических характеристик. Все это вносит в фильм элементы реалистической бытовой драмы.

...Есть в этой картине ключ, который позволяет зрителю открыть для себя тайну ее обаяния.

Этот ключ — в трех плясках.

Первая пляска в кметевом дворе, когда Роман и Иванко (парень, которому тоже нравится Аннычка) соревнуются в танце. Их соперничество ни от кого не скрывается.

Два молодых ладных парня, разгоряченные трудовым днем и ужином с горилкой, все больше и больше входя в раж, подстегивая друг друга хохотом и криками «раз за девку», «раз для девки...», «а быстрее можешь?», «а выше можешь?», со своеобразной тяжелой грацией пляшут до изнеможения, пока гул самолетов, покрывший звуки нехитрого сельского оркестра, не прерывает их.

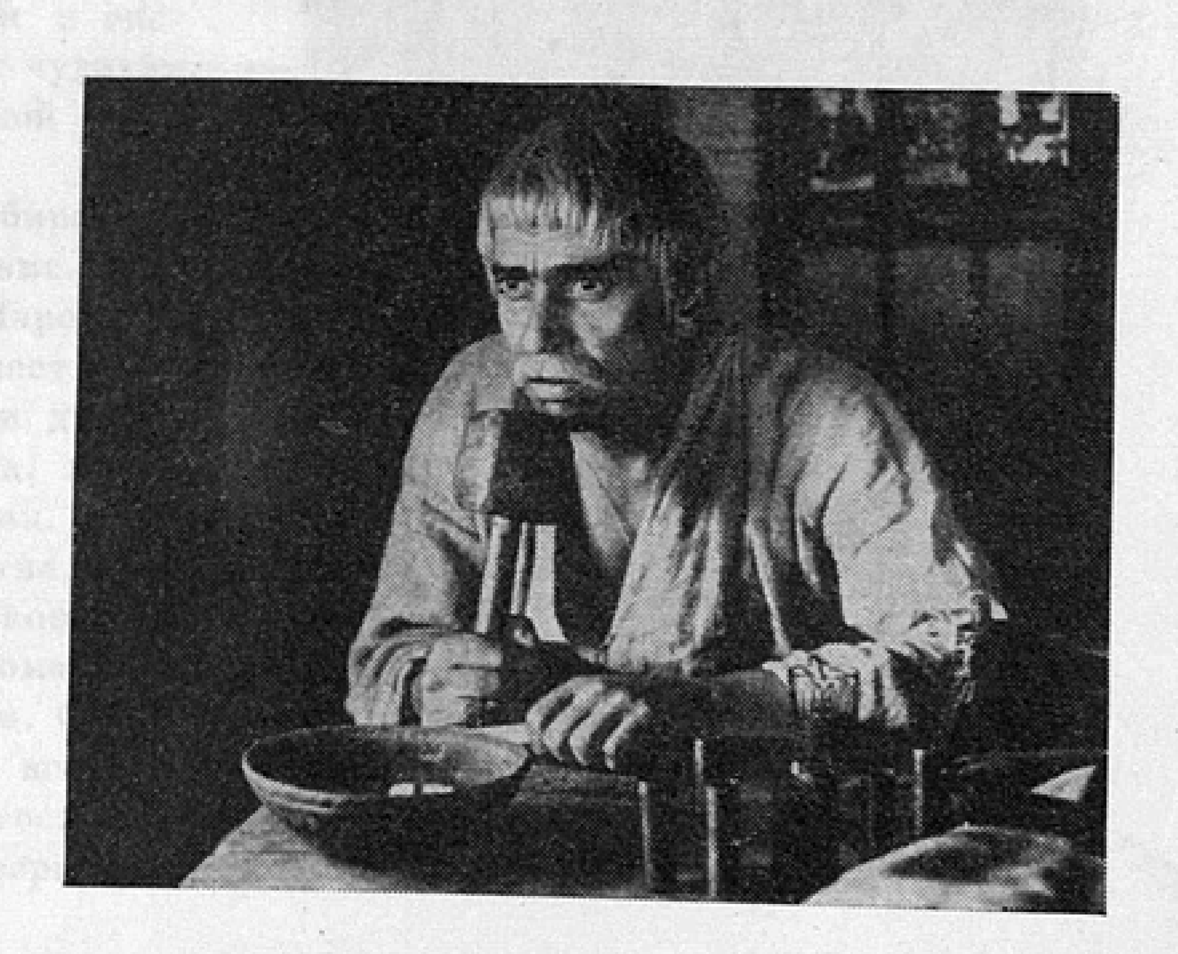
Это пляска ради жизни, ради любви. Это пляска радости, прерванная реальностью. А реальность — трагична.

Вторая пляска — перед виллой. Немецкие власти устраивают здесь бал для полицейских, отличившихся при поимке местных партизан.

Мощенная камнем площадка на берегу реки покрыта осколками битых бутылок. Все гуще и гуще ложатся позвякивающие острые куски бутылочного стекла. И для потехи собравшейся публики к этому «танцплацу» подводят пятерых пойманных партизан — измученных, почти раздетых, босых людей. Среди партизан — Иванко, партнер и соперник Романа по первой пляске...

Один за другим падают пристреленные в упор партизаны, отказавшиеся плясать на этом лобном месте. Лишь последний, Иванко, черноглазый кудрявый парубок, не отводя глаз от Романа и Аннычки, под возникшую в его душе мелодию первой пляски «раз за девку», «а кто выше», решается на кровавый танец... А минутой позже взметнется камера к небу, и голос расстрелянного тут же Иванко прозвучит, усиленный горным эхом: «Эге-е-й!»

«Аннычка».
Л. Черновал-Румянцева — Аннычка



К. Степанков — Кметь

«Аннычка». И. Миколайчук — Роман,
Л. Черновал-Румянцева — Аннычка



...На свежесколоченном помосте в кругу взявшихся за руки гостей — полицейских в черных мундирах — пляшут свой свадебный танец Роман и Анна. Третий танец фильма. Под ноги им летят черепки битой посуды (народный обычай — на счастье!). Но нет счастья в танце молодых. Попирая глиняные черепки, в каждом хрусте слышат они отзвуки отчаянного танца плененного Иванко...

И выходит из стаи черных полицейских Аннычка, прекрасная и строгая в искусном богатом уборе.

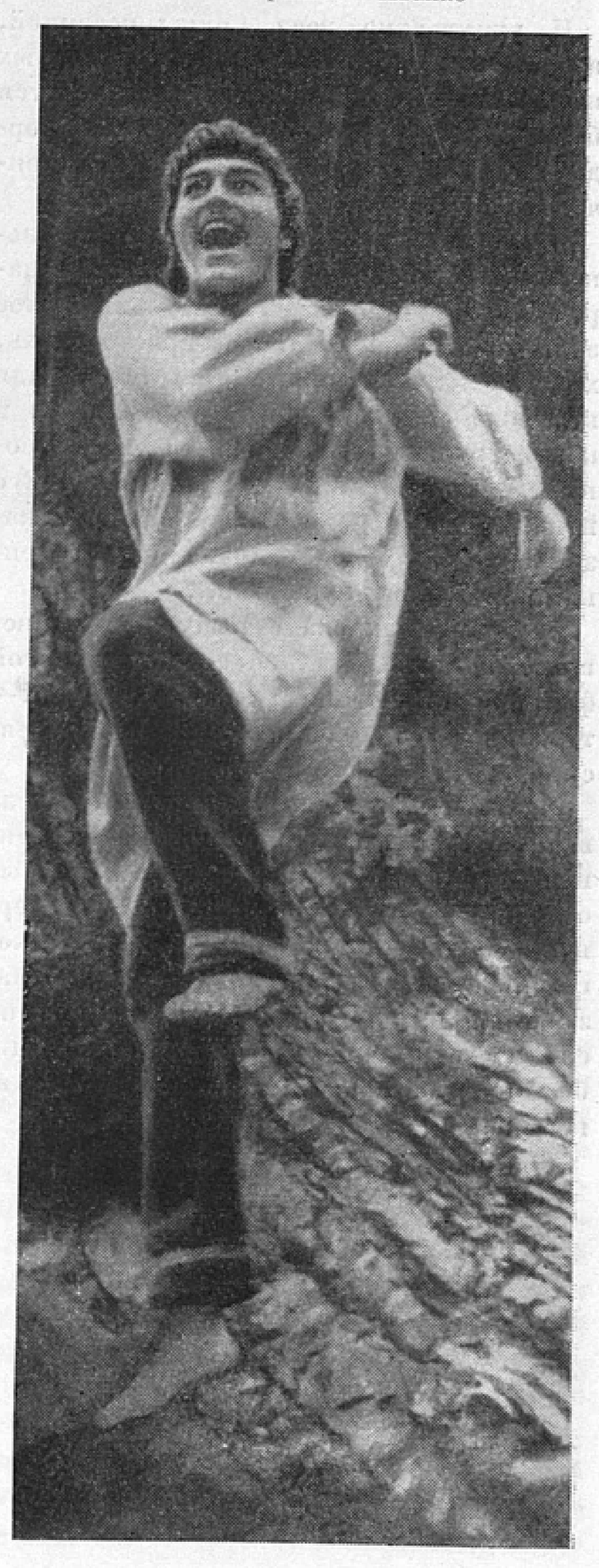
Пробираясь среди пьяных, она открывает двери андреевой тюрьмы. И вот уже бричка несет пленников, а девушка правит конями...

И бежит за ними старый Кметь, умоляя вернуть ему дочку, и стреляет он вслед бричке, и безжизненно обвисает в руках Андрея тело Аннычки, а кони продолжают лететь, и все ниже и ниже клонится голова девушки... И в этой быстрой скачке, и в серой ленте реки, стелющейся на заднем плане, и в мелькающих лесных стволах, и в сказочном свадебном уборе — вдруг чудится мелодия народной романтической баллады.

Не знаю, в каком жанре собирались делать «Аннычку» авторы фильма. Сделали они, по-моему, песню. Народную песню, которая всегда проявляет себя свободно, раскованно: в ней и драма, и романтика, и быт, и интрига, и социальная точность характеристик.

Тем и обаятельна эта картина, что стихия народного творчества не кончается в ней национальными костюмами и певучим гуцульским речитативом. Строй народной песни диктует фильму все его образное мышление — от сюжетосложения (с пляской-триадой) до фотографии.

«Аннычка». И. Гаврилюк — Иванко



И гуцульские леса полны песенной, а не подлинной дремой, и среди черных полицейских воронов топчутся-мечутся белые голубки—новобрачные, и, как гордая пава, движется среди гостей увенчанная свадебным убором невеста...

И не просто реалистическая, социальная авторская позиция, но и стихия народных преданий объясняют нам упорное злодейство Кметя. Это не просто кулак, хозяин, полный небрежения к людям, для которого высшая мораль — рубль, но и какой-то отголосок гоголевских персонажей, продававших душу дьяволу. Его ненавистничество фатально: Кметь наказан тем, что убивает дочь — единственно дорогое ему существо...

Старуха знахарка с выдубленным неподвижным лицом, со своей узловатой фигурой, с железной трубочкой в зубах— тоже из народных преданий в гоголевском переложении.

Любовь Черновал-Румянцева сумела выразить поэзию этого гуцульского песенного фильма. Так ей пристали народные одежды, такая она ладная, крепкая, черноглазая дивчина, столько в ней детского простодушия, женского лукавства, зрелой воли и мужества, что фильм-песня естественно поет прежде всего о ее судьбе и называется именем героини — «Анычка».

Обретение родины

Л. Аннинский

«Братья Сарояны». Сценарий Г. Боряна. Режиссеры-постановщики Х. Абрамян, А. Айрапетян. Операторы С. Геворкян, К. Мисян. Художник Р. Бабаян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператор И. Ордуханян. Редактор В. Мнацаканян. «Арменфильм», 1968.

Перед нами своеобразная армянская версия леоновских «Барсуков». В семье раскол, революционная эпоха разбрасывает братьев в разные станы, брат идет на брата. Сюжет не новый — на русской почве он привлек к себе замечательных художников, ему не только Л. Леонов отдал один из своих романов,— М. Шолохов начинал именно с этой драмы семейного раскола; ее отзвуки еще и теперь ходят в просторах нашего искусства — их можно ощутить в том же «Председателе». Сюжет, воплощенный армянскими кинематографистами, ложится в сознании зрителя на хорошо разработанный ассоциативный фон.

Армянский зритель, как можно предположить, найдет в этом фильме и еще одну неизбежную ассоциацию. Дело в том, что фильм «Братья Сарояны» родился от пьесы Гургена Боряна «Под одной крышей»; пьеса эта, написанная более десяти лет назад к сорокалетию Октября, широко шла в республике, была событием и, конечно, хорошо известна армянскому зрителю. Так что он сможет уловить в новом фильме не только дыхание сюжета, ставшего за пятьдесят лет классическим, но и более поздние художественные веяния, относящиеся к последнему десятилетию, тому самому, что отделяет пьесу от ее экранизации.

Собственно, общие контуры действия сохранены: маленький уездный городок в Армении 1920 года; дашнакская националистическая власть, доживающая последние дни между большевистским молотом и наковальней турецкой армии.

«Братья Сарояны» (слева направо): Х. Абрамян — Геворк, А. Масчян — мать, Ф. Довлатян — Гайк

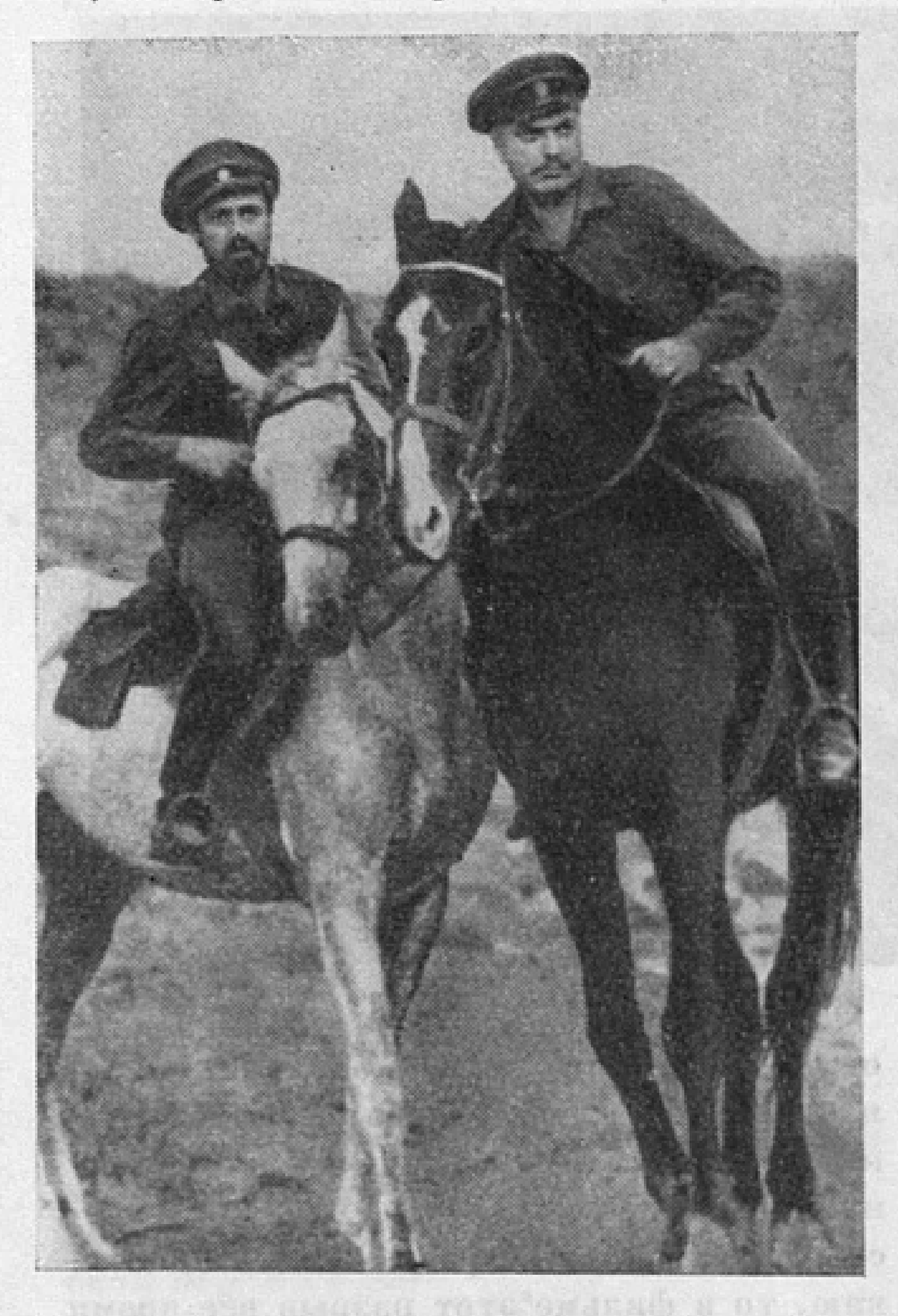


Уездный комиссариат дашнаков как бы моделирует эту игрушечную, обреченную власть: полковник кричит на подчиненных, становясь в картинные позы полководца, которому подчиненные помешали стать Наполеоном; офицеры по каждому поводу ссорятся и хватают друг друга за грудки; во всем много крика, дешевой субординации и ложно понятой чести, и во всем — нервное ожидание конца. При такой ситуации возвращается из России в семью Сароянов младший (в пьесе он был старшим) брат Гайк, тайный большевик, имеющий секретное задание проникнуть в тот самый дашнакский штаб, где служит его брат Геворк. В пьесе все было очень жестко и ясно; братья рвали резко и сразу, едва выяснялось, кто есть кто; они были прежде всего бойцы разных станов и мало мучились от мысли, что их связывает родная кровь, — мучилась и убивалась их мать-учительница, братья же расходились бесповоротно, чтобы драться и погибнуть каждый среди своих.

Внутренний драматизм в фильме создается ожиданием их разрыва: ибо для одного из них родина — это национальный пятачок, для другого понятие родины неотделимо от революции. Поэтому их братский союз обречен. Но если в пьесе разрыв как бы предшествовал действию, то в фильме этот разрыв все время нависает и должен вот-вот произойти, его ждешь. И в этом суть психологического действия.

Фильм на первый план соответственно вытащил родство героев, их изначальную братскую любовь и основу их любви друг к другу — острое чувство любви к Армении. Они оба любят родину, но любят по-разному. Их мать перестает быть учительницей — теперь она просто мать, просто старая женщина, несчастная, одетая в простую одежду, — символическая мать народа, национальный акцент усилен: образ стал психологически беднее, но он согласован с той общей тенденцией, которая возобладала в фильме. Эта общая тенденция — острое чувство родины. Драма социальных характеров, классовый конфликт, доведенный до предельной ясности, революционный пафос, пронизывающий картину, — все

«Братья Сарояны» (слева направо): Ф. Довлатян — Гайк, Х. Абрамян — Геворк



это связано, соотнесено, соединено с чувством родной земли и судьбы родины. Армянские кинематографисты осмысляют национальное чувство и национальный характер, стараясь решить эту тему в связи с кардинальными общественными конфликтами, дошедшими в революционную эпоху до предельной рельефности.

В чем воплотился интерес авторов фильма к национальному началу?

В постоянном внимании к этнографической прелести и достоверности национального быта, в любовании тем, как Геворк пробегает по каменной лестнице родного дома, как приехавший Гайк по-народному моется в лохани, как братья на радостях выпивают и, уронив головы, поют армянскую песню.

Это выражается и в некоторой переориентации действия с драмы на своего рода лирику; братья состязаются скорее в любви, чем в ненависти, и это состязание не обрывается до последнего мгновения, и даже приговоренному к смерти Гайку Геворк приносит в камеру револьвер, чтобы тот мог застрелиться (или бежать?), и сам Геворк открыто идет под пули карателей, что очень похоже на самоубийство. В пьесе ничего этого не было — ни полуистерического разговора в тюрьме, ни этого револьвера, который дашнакский офицер тайно давал большевистскому агенту,— там разговоры кончались быстро, и Геворк припрятывал оружие не для брата, а для себя— он бежал не под пули дашнаков, а под их знамена, чтобы продолжить борьбу против большевиков. Здесь он не бежит. Он дискутирует. Он вытрясает из Гайка ответы на вопросы, он чуть не на коленях умоляет: ответь мне, объясни мне — он так и не может оторваться душой от своего врага и брата.

Конечно, фильм сохранил определенную классовую окраску драмы, но в нем тот острый драматизм, что был продиктован в пьесе прямой полярностью социальных типов, осложнен более емкими и тонкими характерами. И соответственно, весь выразительный строй картины с самого начала обращен на психологическое состояние, которое почти парализует событийный ряд: после бурных сцен с выстрелами действие то и дело замирает на долгих проходах, на лицах братьев; в центре образной системы — портрет, лицо, мимика и жест актера. В ролях двух братьев, кстати, снялись авторы фильма: в роли Гайка— художественный руководитель картины Фрунзе Довлатян; в роли Геворка —один из сопостановщиков Хорен Абрамян. Они играют бурно, активно, страстно, и им есть что играть, и...

И тут мы наталкиваемся на внутреннее препятствие в самой структуре фильма. Как бы лучше объяснить? Этот фильм на полпути от динамики действия к динамике душ. Он не вполне отошел от одного и не вполне пришел к другому. Он построен сразу на двух основаниях. Образно говоря, его герои стреляют и рассуждают, слишком уж совмещая эти действия.

Разумеется, исторический материал давал им к этому основания. Смешение начал и стихий — в духе того сложного боевого времени, и есть своя драматическая правда в том, что дашнакский эмиссар Геворк Сароян, явившись в село Саратап вербовать солдат и реквизировать хлеб, после слов «Долг, отечество, нация!» весьма быстро переходит к более понятному: «Перестреляю, как собак!» — такого рода совмещенная аргументация не кинематографистами выдумана. Однако у искусства свои законы — законы образного языка, и здесь все-таки надо давать ответы на том уровне, на котором задаются вопросы.

На крики Геворка: «Перестреляю, как собак!» — Гайк дает убедительный ответ. «Подождите, ребята, — говорит он крестьянам, — потерпите, ваше время придет». Время действительно пришло, и ребята показали Геворку, на что они способны. Но что отвечает Гайк брату на его крики об отечестве? Ведь по логике вещей в устах Геворка это вовсе не демагогия — это действительно крик души человека, запутавшегося, любящего родину и искренне думающего, что он ее спасает! И именно на эти доводы по художественной логике фильма тре-

«Братья Сарояны»

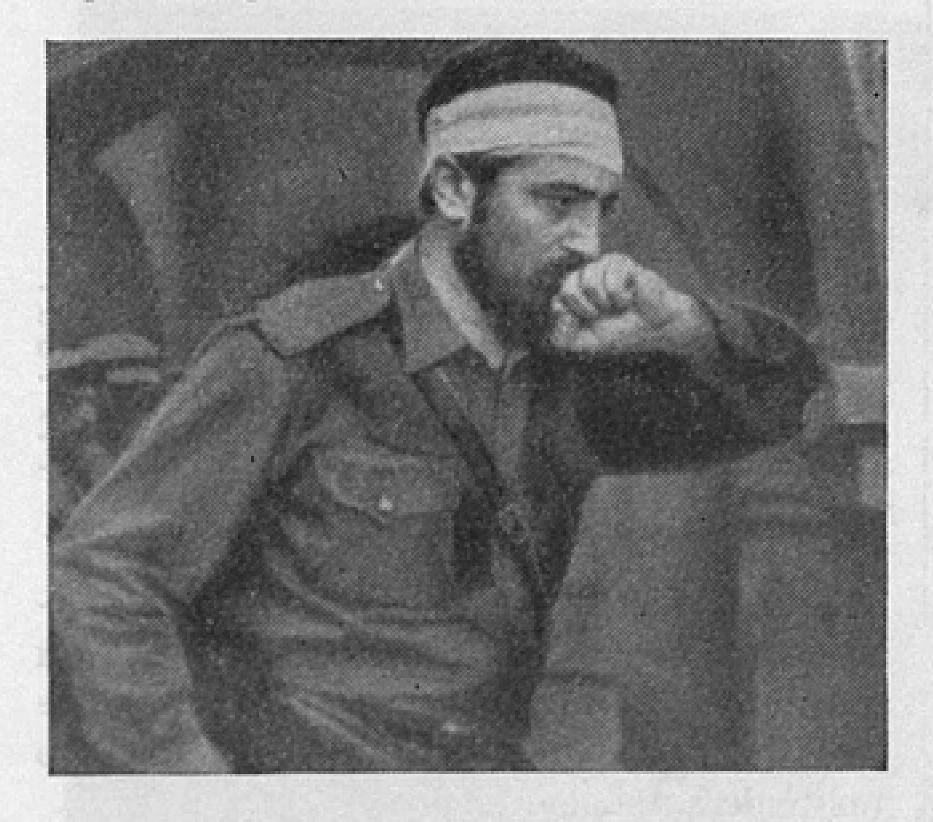


буется ответ. Гайк отвечает Геворку. Но он часто отвечает в иной системе художественных координат. Геворк задает вопрос — в плане нравственного поиска. Гайк отвечает — в детективном плане. В первой половине ленты начат спор — идейный, моральный, духовный. Во второй половине участники спора иной раз начинают черпать аргументы в сфере... чисто приключенческого жанра. Лодка, тайно причаливающая в условленном месте, шепотом переданные инструкции, тайная миссия при штабе, перехваченные телеграммы, врасплох захваченный эшелон с оружием... Я не хочу сказать, что так не было, — как раз именно так, наверное, чаще всего и было в крошечной и обреченной дашнакской Армении. И все-таки в художественном произведении нужна либо одна образная логика, либо другая образная логика, а если две логики сталкиваются, так само это столкновение должно быть предметом художественного осмысления. Здесь же две логики не сталкиваются, а как-то удивительно мирно сосуществуют. С одной стороны, психологические стоп-кадры, углубление в терзающиеся души, дуэль взглядов между экзекутором — Геворком и молчаливым саратапским священником, кинувшимся к набатному колоколу, — это лучшая сцена фильма; десять лет назад, в пьесе, она была бы, пожалуй, невозможна: скорей всего, в ту пору молчащий поп был бы квалифицирован как пособник палачей — теперь в него вгляделись, увидели страдание и боль в отрешенных глазах, боль за народ... Но эти психологические сцены, повторяю, лишь одна сторона фильма. Параллельно идет чистейшая внешняя динамика, скачка с препятствиями, погони и стрельба, захват мельницы, перехват

«Братья Сарояны»



«Братья Сарояны». Ф. Довлатян— Гайк



сведений и так далее. В этих эпизодах чувствуется, конечно, крепкая рука Боряна-драматурга; кстати, именно эти фабульные узлы перенесены в фильм прямо из пьесы. Но ведь театр — не кино. На театре надобно пронять весь зал до галерки, и чтобы до галерки дошел н ю а н с, его нужно отыграть на зал, его нужно отчеркнуть паузой, драматургически подать. В кино и так доходит, экран — мощнее сцены; здесь малейшее движение камеры, если оно обосновано, может пронять тысячи людей, и здесь о т ы г р а н н ы й нюанс становится навязчивой деталью. Я хочу сказать: то, что было профессионально необходимо в пьесе, порой оказывается профессионально чрезмерно на экране; то, что там было драматургической оправой, здесь оказалось излишней драматургической приправой.

В финале авторы пытаются выровнять картину, вернуть ее в психологическое русло. Они затормаживают внешнее действие в самый последний и критический момент — в момент ареста Гайка. В штабе собираются все противники Гайка, и сам полковник Сурмелян, произнеся очередную речь о родине и нации, рыцарски объявляет обезоруженному противнику: «Большевик Сароян, оправдывайтесь!» — и большевик Сароян произносит ответную речь о том, что дашнакские правители довели Армению до катастрофы и что дело их обречено.

Есть соблазн опровергнуть эту патетическую сцену элементарной реальной логикой: вряд ли в суматохе, в панике конца и краха дашнакские офицеры стали бы устраивать диспуты с большевистским разведчиком, который только что увел у них из-под носа эшелон с оружием,— скорее всего, его прикончили бы тут же, без всяких дискуссий, просто потому, что не оставалось бы времени даже на простое дознание, не говоря уже об обмене речами. Но ведь и реальная логика не однопланова: и обмен речами имеет, конечно, корни в тогдашней действительности, и это, вообще говоря, такая же правда революционного момента, как обмен пулями: никогда так много не спорят люди о судьбах и путях родины, как в тот миг, когда все решается. Споры революционной эпохи — они громче выстрелов. И они не менее реальны, и они недаром приковывают внимание авторов картины. Только реальность жизни становится реальностью искусства отнюдь не механически. Художественная реальность не может одновременно работать в разные стороны. Она любит цель.

Цель фильма серьезна и важна: психологическое обоснование патриотизма, связанного с классовой позицией. Там, где эта цель достигнута — одна достигнута средствами психологической драмы. Но при поворотах от психологической драмы к приключенческой динамике мы нередко чувствуем, как неубедительна эта динамика. Мы чувствуем, что теперь это ослабляет уже драму характеров. По-своему сильна сцена прихода Геворка к брату накануне казни. Но после обильных погонь и перестрелок мы с трудом

перестраиваемся обратно на эту волну. Или финальная сцена гибели самого Геворка от пули дашнаков — долгая, медленная, кинематографически отточенная сцена агонии умирающего героя смотрится как кинематографическая цитата, как переиздание финала вайдовского «Пепла и алмаза», потому что сцена эта венчает не только психологическую драму, но и детективное действие, а уж тут она явно не согласуется с ним в стиле...

И все-таки при всех профессиональных издержках, при всей неровности стиля, при всех сложностях, в этом фильме живет истинное и высокое начало. Это раздумье о судьбах родины. Это непрерывное ощущение причастности человека к судьбе его родины, вне которой судьба отдельного человека бессмысленна. И главное — это понимание патриотизма не как начала местного, чисто этнического, а как начала нравственного, гражданского, человеческого. Национальная проблема в картине решается в связи с проблемой революции, с решающими классовыми, социальными сдвигами в жизни народа. Фильм «Братья Сарояны» не просто стоит на одном из горячих направлений современного искусства и современной мысли — этот фильм ориентирован на истинные ценности: он показывает очищение национального чувства от националистической эрозии, он знает в своей теме верную точку отсчета.

И потому этот фильм серьезен. Неровен, противоречив — да. Но не случаен и не легковесен. И он займет свое место в ряду новых работ армянских кинематографистов. Проблема, над которой бьются художники,— проблема важная: единство человека и родины. Конечно, эта тема не решается просто. Но от нее не уйти.

Документ и образ

И. Ольшанский

«Гимнастерка и фрак». Авторы сценария С. Зенин, А. Новогрудский. Режиссер В. Лисакович. Оператор А. Левитан. Оператор комбинированных съемок И. Нижник. Композитор Л. Гедравичус. Текст читают Л. Хмара, Ю. Яковлев. Редактор кинолетописи С. Притуляк. Редактор Е. Феоктистова. Центральная студия документальных фильмов, 1968.

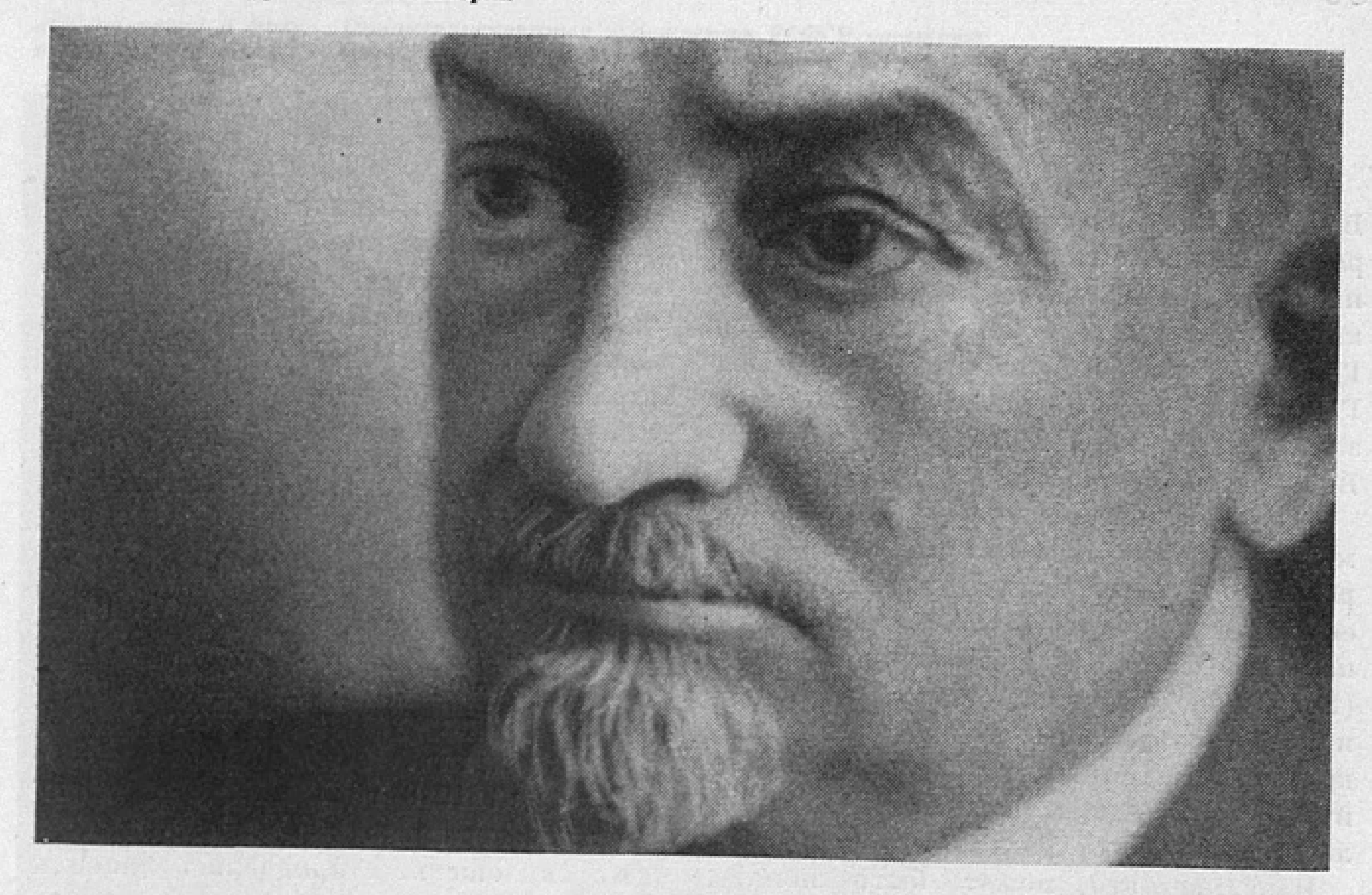
Одна московская писательница недавно сказала мне: «С некоторых пор я перестала смотреть художественные фильмы и с большим интересом смотрю документальные».

Разумеется, оппоненты этой писательницы могут назвать ряд игровых картин, достойных привлечь внимание самой взыскательной аудитории, но и могут вместе с тем упомянуть названия некоторых документальных лент, которые никакой радости зрителям не сулят.

Оппоненты будут правы. Ибо в любом виде киноискусства можно работать поразному. И вряд ли нужно доказывать, что хорошая документальная или научно-популярная картина может подчас оказаться значительно художественнее, чем иная игровая, так называемая художественная картина.

Вообще интерес к документу чрезвычайно показателен для литературы и искусства последних лет и, быть может, особенно для киноискусства.

Не случайно, например, в такой отнюдь не документальный фильм, как «Мертвый сезон», вводится живой человек, настоящий разведчик, который непосредственно обращается в зрительный зал; не случайно и у нас и за рубежом все больше появляется прозаических и драматургических произведений, авторы которых, работая с документом, добиваются высокого художественного результата (достаточно в этой связи вспомнить творческую практику Петера Вайса)



К документальной ленте «Гимнастерка и фрак» определение «художественная» может быть приложимо в значительной мере. Несмотря на то, что авторы классифицируют ее как «документальную киноповесть».

Да, на экране, если прибегнуть к терминологии изобразительного искусства, — групповой портрет первых наших дипломатов, и на переднем плане как бы укрупненный портрет Георгия Чичерина.

Выдающийся дипломат Советской России в грозовое время первого десятилетия Октябрьской революции — благодарнейший для кинематографа объект. И потому, что зрители, особенно молодые, почти ничего не знают о Чичерине, и потому, что эпоха великих усилий наших первых «красных дипломатов» запечатлена в этом фильме в кинокадрах поистине уникальных.

Вот, например, здание, в котором только-только разместился Совет Народных Комиссаров, — еще не успели скинуть с крыши корону... Подъезжают подводы — одна, другая, третья. На них дрова для железных печурок и... дела Совета Народных Комиссаров.

Или — только что освобожденный из английской тюрьмы Чичерин едет в красный Питер — он назначен наркомом иностранных дел первого в истории пролетарского государства, и глаза Чичерина, сидящего в вагоне, сияют...

А чего стоят редкостные кадры, относящиеся к празднованию пятой годовщины Великой Октябрьской революции, — Чичерин в тесном кругу сослуживцев. Радостные, возбужденные лица. Наркоминдельцы поют шутливую частушку тех лет: «Чичерин за границею летает вольной птицею, решает генуэзские дела, поет Барту Чичерину, послу ресефесерину, — зачем, зачем вас только мама родила?..»

В фильме использованы редчайшие кинодокументы первых десяти лет после

Великой Октябрьской революции, материалы архива Министерства иностранных дел СССР, Центрального архива кинофотодокументов СССР, киноархивов ГДР, Англии, Франции, рукописи Г. В. Чичерина, блокнотные записи и заметки Джона Рида, Альберта Рис Вильямса, Эрнеста Хемингуэя.

Все это, переплавленное воедино замыслом простым и значительным, образовало вещь цельную, публицистический заряд которой четко выражен в названии фильма «Гимнастерка и фрак». (Его можно было бы озаглавить «Буденовка и цилиндр» — по двум предметам, крупно вынесенным на экран в начале и в конце фильма, великолепно символизирующим его тему.)

Название это может быть понято двояким образом: вернувшиеся с битвы хозяева молодой республики сменили военную гимнастерку на фрак, чтобы продолжать борьбу иными, дипломатическими средствами. А если угодно, еще и так: гимнастерка и фрак как вещественные знаки противоборства двух миров.

Полный обаяния внутренний облик народного комиссара раскрывается в страстной борьбе, составляющей главную сущность его жизни.

Основным драматургическим узлом фильма авторы сделали поединок Чичерин — Ллойд-Джордж, а ареной его знаменитую Генуэзскую конференцию, на которой обсуждалось послевоенное положение в Европе.

Выбор правильный. Ллойд-Джордж был опаснейшим противником, и конференция в Генуе стала кульминационной точкой решительной схватки, которую вел с молодой Республикой Советов апостол буржуазной дипломатии. Фильм делает нас свидетелями всех перипетий этой схватки.

Лето 1917 года. Брикстонская тюрьма Новый ее узник номер шесть тысяч двадцать семь, проживавший в Лондоне, Чичерин «вел пропаганду против войны великих держав, которую называл грабительской». И хотя его превосходительство Ллойд-Джордж, премьер-министр Британской империи, не был информирован по поводу русского заключенного, уже в этой правительственной акции незримо для ее участников обозначилось начало поединка Чичерин — Ллойд-Джордж.

Прошло совсем немного времени, и Ллойд-Джордж узнает, что «русские опять бунтуют». Победившая революция весной 1918 года назначает министром иностранных дел Чичерина.

Но они еще не сталкивались лицом к лицу — поднаторевший в дипломатических сражениях английский премьер и советский дипломат, привезший из Бреста мирный договор, подписанный по поручению Ленина. Это случится позднее, после того как в Версале державы Антанты отпразднуют победу над немцами, после того как великобританское правительство будет оказывать тайную поддержку Врангелю, после того как (вопреки угрозам Ллойд-Джорджа) представитель Персии поставит свою подпись на советско-персидском договоре.

Исторические кадры фильма фиксируют возрастающую озабоченность английского дипломата. Вот он в Сан-Ремо подбадривает союзников, мучительно решающих, «что же делать с Россией». Вот он на конференции в Канне, где было принято решение вызвать советскую дипломатию на поединок в Геную.

Поединок надвигается. Группа советских дипломатов — Литвинов, Воровский, Рудзутак, Красин, Иоффе — во главе с Чичериным направляется в Геную.

«Гимнастерка и фрак». Правительственные учреждения РСФСР въезжают в Московский Кремль. Март 1918 года. *Кинокадр публикуется впервые*



Короткая остановка «проездом» в Берлине.

С точки зрения режиссерской разработки, берлинский эпизод и следующий за ним весь генуэзский комплекс решены в фильме наиболее интересно.

Как известно, берлинские встречи Чичерина прошли под знаком решительного стремления советской дипломатии добиться сепаратного соглашения с Германией (надо было во что бы то ни стало выполнить указания Ленина — расколоть единый империалистический фронт!). Авторы отказались от соблазна обширного цитирования содержания переговоров. Они выбрали другой путь: сущность происходящего передать через броские детали, воссоздающие ту острую и напряженную эмоциональную атмосферу, в которой эти переговоры происходили.

Изобретательный монтаж помогает тут режиссеру передать и поразительную внутреннюю собранность, железную выдержку Чичерина, и все оттенки эмоций, во власти которых оказывается «посрамленный» в конце концов Ллойд-Джордж.

И когда мы вглядываемся в раздосадованные лица спускающихся с лестницы после окончания заседания английских делегатов, то понимаем, что сражение ими проиграно.

О характере и многозначительности этого сражения точно напишет потом сам Ллойд-Джордж: «Подобно великим драмам прошлого, Генуя отобразила столкновение двух могучих сил, двух страстей, я могу сказать, двух миров — старого и нового».

Что же помогло нам одержать победу в этой решающей схватке?

Фильм «Гимнастерка и фрак» дает ответ на этот вопрос.

Убежденные враги революции, признанные асы буржуазной дипломатии полагали, что на международной арене молодую Республику Советов будут представлять люди малокультурные, коих по этой причине легко будет поставить на колени.

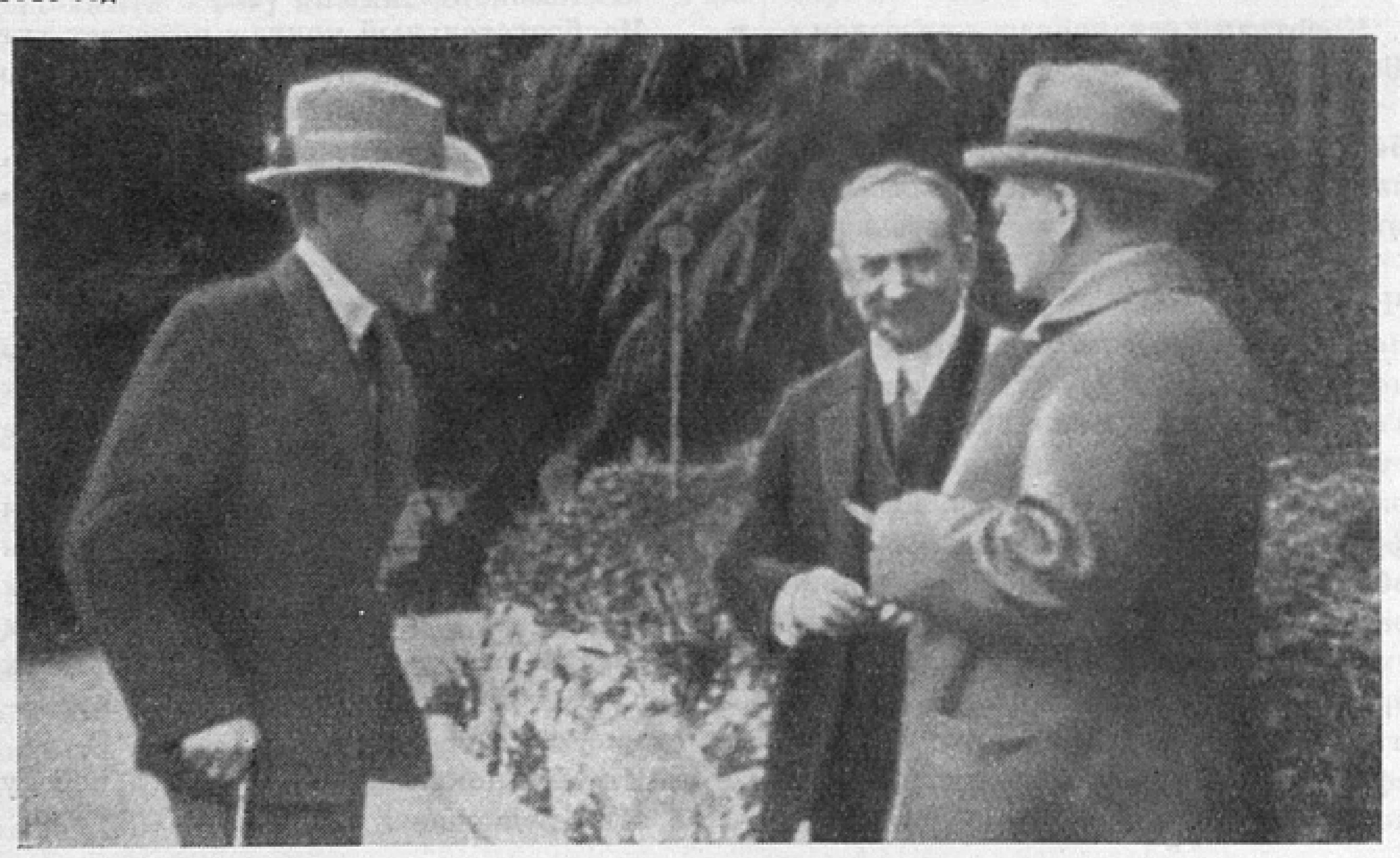
Оказалось совсем не так — в орбите революции были люди высокой культуры и интеллекта. И они били буржуазных дипломатов.

Но вряд ли можно было ожидать, что, потерпев поражение на дипломатической арене, противники революции успокоятся. Трудно без волнения смотреть эпизоды фильма, в которых показано, как старый мир в столкновении с миром новым, укрепляющим свои позиции, стал применять оружие отнюдь не только дипломатическое.

На экране живой Вацлав Воровский. Этот блистательно образованный литературный критик-марксист был послан Лениным на дипломатическую работу в Швейцарию. Еще в восемнадцатом году за ним охотилась белогвардейская «Лига убийц».

«Нас хотят выжить... — писал в своем последнем письме на родину Воровский. — ...Хулиганящие мальчики бегают по городу. За ними чувствуется чужая сознательная рука, возможно, иностранная. Нападение на нас в этой «архиблагоустроенной» стране возможно только с ведома и попустительства властей...»

«Гимнастерка и фрак». В. В. Воровский, Г. В. Чичерин и М. М. Литвинов во время Генуэзской конференции. 1921 год





«Гимнастерка и фрак». Товарищ Войков — советский полпред в Польше

И когда вслед за этим на экране возникает траурное шествие — друзья несут гроб с телом Воровского, подло убитого белогвардейским подонком Конради, зритель мысленно воссоздает непоказанные ему эпизоды поистине героической миссии советского дипломата, не раз пренебрегавшего смертельной опасностью.

Экран становится безжалостным: еще одно убийство — гибель дипкурьера Теодора Нетте.

Еще одна похоронная процессия — наркоминдельцы несут гроб с телом убитого в Варшаве Войкова...

И тотчас же после этого мы видим Чичерина, деловито занимающегося повседневными своими делами.

В этом стыке глубочайшей трагедии и деловой повседневности ощущается то качество героизма, когда люди не только готовы на смерть ради высокой идеи, но и подчиняют этой идее все свои эмоции, чувства, настроения, отдают ей каждый день своей жизни, каждый час, каждую минуту.

Подобный героизм был характерной чертой эпохи, которая запечатлена в фильме.

Она-то — незабываемая эпоха первого десятилетия Великой Октябрьской революции — по существу и есть главный герой документального фильма «Гимнастерка и фрак», композиционным и нравственным центром которого является Ленин.

Сценаристы С. Зенин, А. Новогрудский и режиссер В. Лисакович сделали талантливый, поучительный фильм — хороший подарок нашим зрителям в канун столетия со дня рождения Владимира Ильича.

„Потому что он спас Царевну-лягушку..."

Т. Хлоплянкина

«Если знаешь зачем». Авторы сценария В. Золотарева, В. Хмельницкий. Режиссер В. Хмельницкий. Оператор М. Мамедов. Редактор В. Лутаенко. «Киевнаучфильм», 1968.

Фильм «Если знаешь зачем» кто-то назвал социологическим. Кто-то возразил, что социологией здесь и не пахнет. Пришлось услышать и такое мнение, что фильм задумывался как социологический, авторы пытались ответить на вопрос, что такое героизм, но определенного ответа вроде бы не дали, и фильм задачу свою, следовательно, не выполнил.

Такие короткие, незапланированные обсуждения происходят почти на каждом просмотре. От них легко отключиться, если имеется собственное, бесспорное отношение к картине. С фильмом «Если знаешь зачем» все обстоит несколько сложнее, потому что он привлекает не умозаключениями, не логикой авторских размышлений — достаточно ясных и справедливых, а чем-то другим, не поддающимся сперва ясному определению.

Да, в фильме действительно идет разговор о героизме.

Авторы фильма «Если знаешь зачем» задают этот вопрос: «что такое героизм?» нескольким людям — геодезисту, геологу, летчику, школьнице. Школьнице ответ дается легче всего: она, по существу, еще не начала жить, и ее представления о героизме — в значительной степени книжные. Те же, кого мы, кажется, могли бы назвать героями,— люди, работающие в трудных условиях Крайнего Севера, представители самых романтичных и прославленных профессий,— упорно отрицают свою причастность к героизму.

— Героизм? Ну, это есть что-то исключительное, наверное. У нас же, геодезистов,— работа, исключительного ничего нет... Зимой в пургу спальные мешки к снегу примерзают, летом — комарье ест. И вообще, север кажется романтическим, видимо, только с юга...— говорит геодезист.

— Вот у меня мать считает, что раз я уехал сюда, на север, значит это уже героизм...— говорит геолог. — Но я вот последнее время задумываюсь. Не от трудностей ли я уехал из города? Может быть, мне сначала нужно было поступить в институт, кончить его, а потом уже сюда ехать. Здесь ведь очень нужны специалисты.

И пожилой полярник, вспомнив о гибели своих товарищей, осваивавших Арктику, замечает: «Не их смерть я считаю героизмом, а их жизнь героизм настоящий».

Таким образом, прямого и исчерпывающего ответа на свой вопрос авторы, действительно, не получили. Но это не значит, что фильм не выполнил свою задачу. Собственно, именно в отрицании привычных, книжных представлений о героизме и кроется ответ на вопрос. Ведь недаром эпиграфом к фильму взяты слова Сент-Экзюпери: «Героизм пахаря — высший героизм на земле».

Ненавязчиво, непрямолинейно, но достаточно ясно авторы формулируют свое понимание героизма — героизма пахаря, героизма исследователя, скромного, каждодневного героизма жизни, в которой вроде бы нет ничего исключительного.

Тут бы и закончить разговор о фильме. Правильная мысль, правильные слова...

Но вспоминается лицо женщины, прильнувшей к иллюминатору маленького самолета. Споры о героизме имеют к ней самое прямое отношение. Женщину зовут Людмила Дышлюк, она работает врачом Хатангской районной больницы. А расстояния на Таймыре,





«Если знаешь зачем»

как точно замечено в фильме, «измеряются не километрами, а летными часами». Людмила Дышлюк проводит в воздухе, наверное, больше времени, чем на земле. Вот сейчас она сопровождает больного с острова Преображения. Таймыр, остров Преображения, море Лаптевых — уже сами эти названия способны, кажется, поразить воображение. Но более всего приковывает к себе внимание лицо женщины. Она парит над тундрой легко и свободно, будто там внизу вовсе и не тундра, будто не с края земли она сейчас возвращается, будто нет в ее работе ничего особенного и удивительного. Собственно, так оно, наверное, и есть. Какой бы героической ни была ее профессия, интереснее всего — она сама. Эта женщина красива той одухотворенной, естественной, спокойной красотой, которую, увидев раз, уже навсегда запомнишь. Красив и ее муж, доктор Владимир Дышлюк. Красив не тогда, когда принаряженный он гуляет с дочкой по улицам Хатанги и, наверное, знает, что его сейчас снимают, а когда он спешит к больному, когда проделан большой путь — сперва самолетом, потом — на лодке, потом — пересадка на другую лодку, и вот он подходит, наконец, со своим чемоданчиком к чуму, и мы вдруг начинаем смотреть на него глазами людей, его встречающих, и видим, какой это значительный, уверенный в себе, надежный и сильный человек.

Чем так привлекают эти кадры? Хорошо снято? Да, снято хорошо — но не это главное. Хочется все-таки найти слово, которое наиболее точно определяло бы особенность фильма. И слово это — тактичность.

Авторы явно симпатизируют своим героям. Но их внимание тактично и ненавязчиво. Они не задают Людмиле и Владимиру никаких вопросов. Почему? Ведь фильм задумывался, очевидно, как серия киноинтервью. И Людмила Дышлюк могла бы ответить на все вопросы нисколько не хуже, чем остальные участники фильма. И, может быть, даже ответила. Но когда смотришь на ее лицо, чувствуешь, что это человек с каким-то очень своеобразным, сложным внутренним миром, который вряд ли раскроется даже в самом подробном ответе на вопрос. Ведь люди неодинаковы. Один интереснее всего, когда он размышляет вслух, ищет и находит точные формулировки, спорит с самим собой. Другой более всего раскрывается в молчании. Очень важно и очень трудно уловить эти минуты, когда человек находится в абсолютной гармонии с окружающим миром и когда он более всего похож на самого себя.

Уже был оценен по достоинству фильм с совершенно программным, на наш взгляд, названием — «Взгляните на лицо». Суть, конечно, не в названии, а в том, что оно очень точно передает тот интерес к человеческой личности, который сейчас характерен для документального кино. Взгляните на лицо! Что, казалось бы, проще? И что — труднее? Современное документальное кино уже давно и, надеемся, навсегда отказалось от попыток инсценировать жизнь, когда живые люди вынуждены были изображать на экране самих себя. Ныне камера ведет себя совсем иначе. Не обращайте на меня внимание, словно говорит она людям, живите так, как вы живете. Я вам ничего не диктую и не навязываю. Я просто смотрю... Но камера не может просто смотреть. Это слишком властный и слишком важный наблюдатель, чтобы никак не

влиять на естественное течение жизни. Даже прячась, даже отказываясь от попыток что-либо инсценировать, она все-таки порой заставляет человека выступать в несвойственной ему роли. Снимая жизнь врасплох, она очень часто подмечает случайное, необязательное — и это случайное, необязательное может стать в фильме главным, может заслонить от нас человека. Вот почему в разговоре о фильме «Если знаешь зачем» и хочется употребить такое житейское, а вовсе не киноведческое слово — тактичность.

Режиссер не заставляет своих героев выступать в несвойственной им роли, напротив — он строит повествование, исходя прежде всего из характеров двух «небесных докторов» — из характеров, в которых самым главным и самым привлекательным для режиссера оказывается именно лирическое начало.

Не знаем, насколько серьезными были социологические намерения режиссера Хмельницкого. Но в этом фильме лирик явно одолел аналитика. Эта нечаянная, быть может, даже незапланированная победа не стала поражением, потому что авторы не навязывают двум своим главным героям непременного участия в начавшемся разговоре. Лицо женщины, прильнувшей к иллюминатору самолета, редкая толпа у чумов (мал поселок, немногочисленно его население), сосредоточенные глаза Владимира над белой маской, операция в чуме при скудном свете походных ламп, возвращение домой и снова путь на аэродром — являются ли эти кадры ответом на вопрос, что такое героизм? Или это та пауза в споре, когда вдруг осознаешь приблизительность даже самых точных слов и самых исчерпывающих определений, и хочется на мгновение отстраниться от предмета разговора? Но, во всяком случае, в этих кадрах есть то, что всегда будет необходимо документальному фильму, какие бы философские, нравственные, социальные проблемы он ни пытался решить,— встреча с интересной, гармоничной человеческой личностью. Повезло режиссеру с героями? Да, повезло, конечно, у Людмилы Дышлюк, например, есть какой-то особый талант естественности, раскованности, который не так уж часто встречается. Но этот талант надо было разглядеть. И нужно было закончить фильм именно так, как его закончил Хмельницкий — разговором с маленькой Ларисой Дышлюк (умное слово «интервью» здесь кажется неуместным).

— Ларочка, у тебя книжек много?

— Много.

— А кого из героев своих книжек ты больше всего любишь?

— Ивана-царевича...

Здесь режиссер несколько удивился:

— А почему Ивана-царевича?

— Потому что он спас Царевну-лягушку...

Вот вам самый весомый аргумент в споре...

Самое любопытнейшее явление

Г. Кузнецов

Монтажных фильмов, созданных на основе кинохроники прошлых лет, становится все больше. Лет через 30—50 режиссеры доберутся и до кинохроники наших дней, которая, отлежавшись, приобретет новую ценность. Тысячи метров пленки пройдут перед глазами, и режиссеры станут бурно радоваться, когда вдруг увидят на экране искреннее, неподдельное проявление человеческой индивидуальности. И люди за самыми совершенными монтажными столами будущего не откажутся от принципа, провозглашенного давным-давно: «Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека» (Виссарион Белинский).

Наверняка будущих режиссеров-документалистов Белоруссии заинтересуют фильмы, снятые их предшественниками в год 50-летия Советской власти республики. И положат они на стол коробки с надписями: «Семеновский городок», «За чертой», «Борьба и творчество», «Твоя и моя юность», «На кругу», «SOS», «Песня Полесья», «Viva vita», «Мужество», «Короткое знакомство»...

Но оставим попытку предвосхитить точку зрения будущего режиссера-историка. Поговорим о тех проявлениях человеческой личности, которые видны в этих лентах и сегодня, которые интересуют нас, живущих в 60-е годы двадцатого века. Ведь перечисленные фильмы адресованы прежде всего нам.

Авторы фильма «Семеновский городок»* сняли на пленку все, что полагается снимать в «производственном» фильме: станки, работающих людей, образцы новой продукции, заводской дом культуры, общежитие, пионерлагерь, плавательный бассейн, и уложили все это в одну часть. Но фильм смотрится как откровение. Дело тут не в ракурсах, не в эффектной смене кадров. В фильме осуществлен, если можно так выразиться, монтаж мысли, монтаж двух точек зрения. Все время звучит диалог. Хорошо поставленный дикторский голос произносит то, что почти всегда произносится при виде растущего завода и нового города. Его дополняет другой голос, раздумчивый, слегка хрипловатый. Диктор олицетворяет взгляд «со стороны», второй голос принадлежит человеку местному, вложившему добрую часть жизни и в эти стандартные здания и в машины. Для него-то это все далеко не стандартное. Человек говорит, что он сбежал с поста заместителя министра, вернулся назад, в городок, потому что не может без него. Но назад ли шагнул Георгий Васильевич Семенов? Нет, он идет в будущее вместе с городком, не просто идет, а торопит туда и людей, и свой комбинат. Фильм — об этом.

Дикторский текст удовлетворенно констатирует: «Комбинат с пуском второй очереди стал крупнейшим в этой области промышленности». Семенов добавляет: «Крупнейшим-то крупнейшим... Здорово научились делать мешки, хорошая вещь, особенно для плана. Не надо ломать голову, утруждать себя эстетикой. Завалили все базы, сколько ни торгуй — полна коробочка». В кадре рука художника берется за кисть — и экран, до того черно-белый, вспыхивает цветными переливами. Щедро ложатся перед зрителями новые ткани, а люди за кадром молчат, дают нам полюбоваться.

Диктор говорит бодрые слова о пионерлагере, а Семенов все недоволен: «Ле-

---

* Автор сценария и режиссер П. Олиференко. Оператор В. Еркин. Композитор Е. Гришман. Звукооператор Б. Смирнов. Объединение «Летопись» студии «Беларусьфильм», 1968.

«Семеновский городок»



том-то хорошо, а зимой пусто, надо с отоплением решать вопрос, и будет база отдыха». Диктор констатирует, мол, новый мост соединил два берега и позволил городу расти дальше, а Семенов свое: «Ох, и досталось мне за эту переправу! Четыре раза закрывали строительство...» Камера показывает новые кварталы, а Семенов уже совсем вытеснил диктора: «Много еще нужно людям, ох, как много! Придут домой — тесновато. В магазине очередь, к врачу тоже. А думать мне в первую очередь, на то и директор».

Запоминается «Семеновский городок», и размышляешь над словами Семенова. Значит, достигли цели авторы фильма, хоть и делают вид, что они ни при чем, что Семенов то и дело «поправляет» кинематографистов. Очень точен творческий прием. Именно творческий, а не технический, потому что синхронных фильмов с ведущим было много. Чаще всего ведущий с гордостью перечислял, сколько квадратных метров в новых домах, посадочных мест в столовых и койко-мест в больницах. Вроде бы уже все дела на земле сделаны. Но нет и не может быть у нас самоуспокоенного довольства.

Иллюстративно-декоративные кинофильмы построены на фактах, и вместе с тем они отражают действительность неполно. Устремленность в завтра, созвучность интересам людей — вот что отличает «Семеновский городок» среди других «городков» на экранах.

Стремление не иллюстрировать, а анализировать явления заметно во многих работах белорусских документалистов. Фильм о Пантелеймоне Николаевиче Лепешинском «Борьба и творчество»* — не пересказ биографии революционера, а поиск истоков его мужества. Изображение вторично, первична мысль.

* Авторы сценария М. Мельников, П. Олиференко. Режиссер П. Олиференко. Оператор В. Цеслюк. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1967.



«За чертой»

Фильм «За чертой»* мог бы быть просто репортажем о суде над изменниками Родины, но благодаря авторской мысли он превратился в нечто большее.

— Вы сколько человек убили?— Это первая фраза (синхронно), еще до титров. Над колосящимся полем в небе зависли рисованные черные орлы со свастикой в когтях — точная привязка к времени. Таков стиль фильма: лаконизм, четкость, поиск характерной детали. Фотография расстрела. Те, кто расстреливал, а потом прятался от своего народа,— вот они, на скамье подсудимых. «Им говорили: убей, и получишь похлебку. Они убивали, получали похлебку и были довольны жизнью» — таков стиль дикторского текста.

Можно только догадываться, из какого обилия синхронно снятого материала авторы отбирали самое выразительное. Вот бывший палач спокойно, как о работе, рассказывает о «технологии» расстрела. Говорит, исполнял приказ. А другой — мещанин, дорвавшийся до власти и мстящий за свое убожество,— проявлял рвение, сам застрелил пленного, которому удалось спрятаться. В зале люди, которых они не успели сжечь или расстрелять. И на скамье подсудимых ведь тоже вроде бы люди, не роботы. Где же та черта, за которой человек перестает быть человеком? Она четко проведена в зале суда. Но как переступают через нее? У тех, за чертой, тоже ведь какие-то цели, «идеалы». На экране идиллия мещанина: усадьба, руки, завязывающие банку с вареньем. И тут же вслед — концлагерь, где трудятся заключенные. Можно считать такой монтаж чересчур прямолинейным. Но так «монтировала» сама жизнь. В те годы выбор был суров: или не щадя себя выступить за свой народ или переступить черту,

* Режиссер Ю. Дубровин. Операторы Ю. Иванцов, Е. Соколов. Звукооператор Б. Смирнов. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1968.

«Мужество»



если своя шкура дороже. Сохранить жизнь — и потерять право называться человеком или рисковать ею во имя Человека. Третьего не дано.

Пустая скамья подсудимых. Больше их нет. Суд сделал свое дело. А фильм — свое. Репортерская точность соединилась с публицистическим обобщением.

Иногда говорят, будто обличать проще, чем славить. Еще Лабрюйер замечал: «Одни лишь хвалебные эпитеты еще не составляют похвалы. Похвала требует фактов, и притом умело поданных». Кинопортрет «Мужество»* отвечает этим критериям. «Настоящему человеку, Павлу Михайловичу Конопличчу посвящается». Скупо, действительно по-мужски, очень тактично показан человек, лишившийся ног во фронтовой разведке. Авторы не заставляют нас восхищаться и сочувствовать. Собственно, о том, что у героя нет ног, говорится в последней фразе. Раньше — только какой-то щемящий намек: «настоящему человеку» — как Маресьев, и еще показан Коноплич с какой-то странной улыбкой на празднике, где все пляшут, а ему «и радость, и печаль». В остальном же рассказ о хорошем рабочем человеке, и только. Спокойное, доброжелательное лицо, много повидавшие глаза, в которых угадывается воля. Идет на работу, здоровается, тряхнув руку товарища. Рывком заводит двигатель, выжимает педаль гусеничного трактора. То есть делает обычную работу вопреки тому обстоятельству, что у него нет ног. И когда это *вопреки* со всей силой чувствуешь после завершающей фразы текста, на экране сжато дается повтор: идет... здоровается... выжимает педаль. Ни слова синхронной записи. Что могли бы сказать Коноплич или его друзья? Да ничего тут не скажешь. И мы в зале

---

* Автор сценария А. Шлег. Режиссер А. Ястребов. Оператор А. Симонов. Звукооператор Б. Смирнов. Объединение «Летопись» студии «Беларусьфильм», 1968.

ничего не скажем, только склоним головы перед человеческим мужеством.

Человек — главный объект в фильмах белорусских документалистов. Правда, он в разной степени раскрывается в них, но стремление «персонифицировать» фильмы сильно и современно — в лучшем смысле этого слова. Вот фильм с этнографическим уклоном, откровенно постановочный — «Песня Полесья»*. Девушки на лесных полянах водят хоровод специально для того, чтобы мы увидели их в своих кинозалах, и старики нарядились в национальные костюмы специально для нас. В том же ключе, для нас, глядя в объектив, ведет колоритный рассказ колхозник Прокоп Кондратьевич Ивашкевич, и его манера речи, и житейские случаи, и весь он помогают нам понять душу полесской песни, которую сложили люди не суетливые, понимающие толк в жизни. Фигура ведущего, обращение к зрителю — все эти телевизионные приемы дают возможность общения людей по обе стороны экрана. Для телевидения это даже не прием и не находка, а врожденное качество, присущее самым простым информационным передачам. Но если телеэкран в основном отдан на откуп ведущим — информаторам, чье лицо служит приложением к новостям, о которых они читают, то киноэкрану нужны непреходящие человеческие ценности, заключенные в самой личности ведущего. Телевидение тоже идет к этому в редких пока публицистических работах. У кинематографистов больше времени для того, чтобы присмотреться к человеку перед камерой, дать ему верный настрой. Так что взаимовлияние телевидения и кино приносит очевидную пользу.

В «Песне Полесья» между создателями фильма и его героями отношения простые. Раз приехали гости в село — люди добрые показывают им все, что умеют, чем славится их край. А вот фильм «Короткое знакомство», особенно последняя его новелла, оставляет чувство некоторой неловкости. Героев научили делать вид, будто они не замечают громоздкую камеру в собственной квартире. Научили по команде входить в кадр и здороваться с родственниками, имитировать вечер воспоминаний «в своем кругу». Действительно, бывают обстоятельства (может быть, «спровоцированные»), когда люди забывают о камере — происходит нечто волнующее их. Здесь же все слишком чинно, натянуто, и хоть идет рассказ о замечательных делах — лучше воспринимаешь его, глядя не на живых людей, а на фотографии и старые кинокадры, сопровождающие их рассказ. Ловишь полузабытый мотив «Татьяна, помнишь дни золотые...» К чему бы это? Какие золотые дни, на экране война, суровая работа фронтовых летчиц. Ах, вот оно что... Была такая летчица Таня, и любила она этот вальс, а однажды не вернулась с задания. И звучит он в фильме как память о ней, и новыми глазами смотришь на хозяйку квартиры и ее подруг, которые прошли испытание войной. Только опять возникает неловкость: кому же это все рассказывается? Если друг другу — должны быть иными содержание, стиль. Если нам, зрителям, не делайте вид, будто в вашей комнате нет киноаппарата.

Конечно, и в других фильмах не все идеально. Есть детали «работающие» — например, радиоприемник «ВЭФ-12» на траве возле ребятишек, слушающих, как

---

* Автор сценария, режиссер и оператор Ю. Цветков. Оператор Ф. Осипов. Композитор В. Журович. Звукооператор Л. Вежневец. Объединение «Летопись» студии «Беларусьфильм», 1968.

«Короткое знакомство»



деды поют «Летит галка через балку» («Песня Полесья»). Транзистор тут наводит на мысли о том, в какой мере внуки унаследуют песенное богатство, самобытную культуру своего народа. А есть детали, которые уже не активизируют мысль и вставляются как бы по привычке в любой фильм — например, руки во весь кадр, к месту и не к месту. Часто слаба драматургия, первооснова — мысль развивается путано, вроде бы подгоняется под удачный кадр. Но тогда она перестает быть первоосновой...

А если мысль и вовсе примитивна, то фильм не спасет ничто. Повторенье — мать ученья, но сколько можно повторять псевдозначительные заклинания такого типа: «Для чего люди едут в необжитые места? Романтика, долг? А может быть, потому, что комсомольцы? Раз стройка комсомольская — значит, ударная». Таким текстом сопровождается показ плотин, железных и прочих дорог, полей и агрегатов, называемый «Твоя и моя юность»*. В картину вложен немалый труд. Но зачем было посылать съемочную группу из Белоруссии в Сибирь и Среднюю Азию, если эта группа даже не ставила задачу внести что-то новое в наше представление о делах комсомолии? Стоило ли использовать синхронную камеру для фиксации того, как человек произносит заученный текст, одинаково скучный на всех широтах? Народ состоит из личностей. Для обобщения нужны индивидуальные черты. А их в 50-минутном фильме чрезвычайно мало.

К счастью, в большинстве других белорусских фильмов рядом с личностью героя становится личность автора, и фильм является как бы суммой этих слагаемых. Иногда с удовольствием подмечаешь, что автор не только показывает человеческое

---

* Автор сценария В. Грушо. Режиссер И. Гелейн. Главный оператор Г. Масальский. Автор дикторского текста И. Менджерицкий. «Беларусьфильм», 1968.



«Твоя и моя юность»

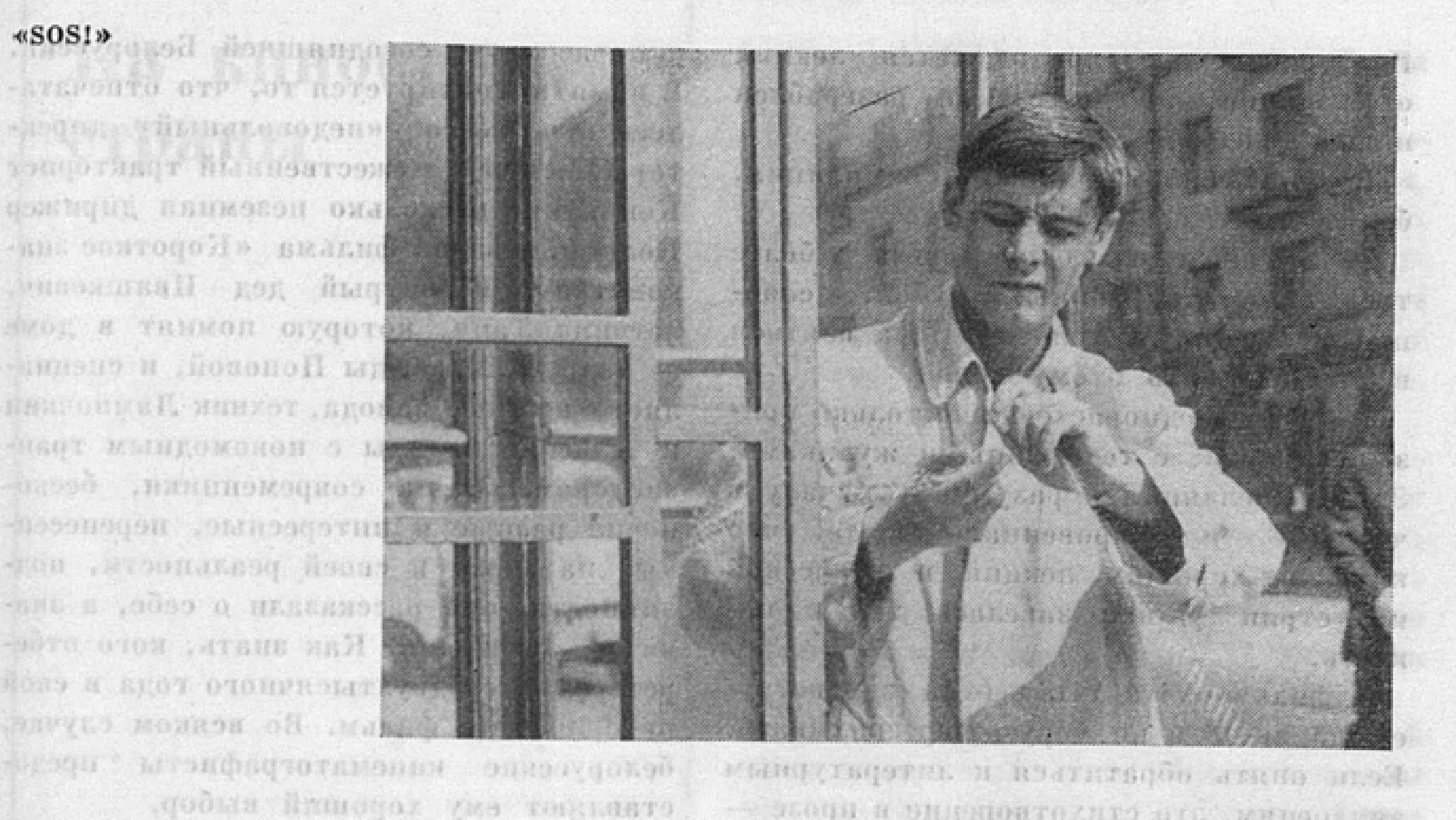
в человеке, он сам начинает жить работой и привязанностями своего героя. Ни слова текста в фильме «На кругу»*, только адресная справка: съемки производились на Гомельском конном заводе № 59. Чтобы снять этот фильм, надо было вместе с коневодами полюбить этих прекрасных животных, которых все меньше становится на земле. Чего стоит хотя бы снятый рапидом полет коня по широкой степи (и широкому экрану). Вот кони-птицы, кони-звери уже в руках человека на заводском кругу, но рванулся конь, и человек не удержал поводья, упал... А другой человек, пожилой, внимательно смотрит из-под очков. Конь покорился и бежит по кругу, тот же внимательный взгляд на круг и секундомер. Уже в белом халате, наш знакомый измеряет круп лошади, в движениях чувствуешь его отношение к делу, и не надо говорить, что это дело стало для него смыслом жизни. И вдруг сверхкрупно — грустные глаза человека. Лошадей увозят с завода. Не в первый раз, видно, провожает он своих любимцев, никак не свыкнется, что надо отдавать их в чужие руки.

Знакомая атмосфера московского ипподрома. Лица профессиональных болельщиков с их программками и подсчетами сняты с поля, сквозь лошадиный смерч, комья земли летят в объектив. А потом, оставив жизненную прозу, авторы фильма показали поэтический отрывок. Как лошадь чувствует себя лишней в городе, как неуютно ей в стальном потоке уличного движения. Лошадь срывается в галоп и скачет одна среди улицы, запрокинув голову. И оператор, надо думать, скачет на лошади, иначе как же снять эти дома, небо, машины и брусчатку. И опять рапид, только уже не летят, а плывут лошади по высокой

---

* Автор сценария Э. Карпачев. Режиссер А. Киселев. Оператор М. Демуров. Композитор О. Янченко. Звукооператор Л. Вежневец. Редактор И. Белоус. Объединение «Летопись» студии «Беларусьфильм», 1968.

«SOS!»



траве, развеваются шелковистые хвосты и гривы. Но это всего лишь лирическое отступление, вообще-то лошадь учится работать. На кругу конного завода начинается новый день.

Если в фильме «На кругу» есть что-то от есенинской лирики, то фильм «SOS»* — злободневная сатирическая публицистика. Пусть тема сперва кажется мелкой. Оборванные размочаленные провода — словно бессильно повисшие плети рук. Черные буквы «SOS», намалеванные поверх газетного текста. Женщина бежит по улице от одного телефона-автомата к другому. Ее встречают вывернутые наизнанку аппараты, зияющие дыры вместо номеронабирателей, рычаги без трубок. Наконец есть исправный автомат.

— Скорую!

Хирург в операционной выпрямляется над столом, снимает маску:

— Почему так поздно привезли?

Кабинет следователя. Молодой балбес, похищавший телефонные трубки.

Техник-телефонист собирается в дорогу на велосипеде с моторчиком. Из транзистора слышна лекция «Сознание — свойство высокоорганизованной материи». Текст этой лекции временами контрапунктом врывается в дальнейшее повествование. Техник повторяет маршрут женщины, взывавшей о помощи. Чувствуется, что ему слишком часто приходится восстанавливать одни и те же аппараты, он уже не верит, что можно починить их надолго. Из каждой будки грустно вызывает дежурного: «Это я, Лампочкин, пятьсот второй исправил». Пока он работает, какие-то улыбающиеся рожи вытаскивают ниппель из его велосипедной шины. Уходят вдаль могучие электролинии. Лампочкин перетаскивает свой велосипед через рельсы.

* Автор сценария Л. Фадеева. Режиссер И. Коловский. Оператор П. Шумский. Звукооператор А. Соловей. Редактор И. Потютин. Объединение «Летопись» студии «Беларусьфильм», 1968.

Из транзистора продолжается лекция о сознании, а где-то уже разграблен новый телефон.

В конце фильма появляется милиция, балбес платит штраф.

— В городе ежегодно исчезает более трех тысяч телефонных трубок,— сообщает закадровый голос.— Пора взяться всем, положить этому конец.

В броской одночастевке не только призыв к борьбе с телефонными жуликами. Это и апелляция к разумному началу в человеке, и откровенная досада, что на фоне хороших лекций и всяческой индустрии у нас завелась такая пакость.

А фильм «Viva Vita» («Да здравствует жизнь»)* я не берусь пересказывать. Если опять обратиться к литературным аналогиям, это стихотворение в прозе — неторопливое, только музыка и цвет, и смена времен года в природе, желтые листья, падающие в огонь, и молодая зелень, пробивающаяся сквозь снег, наперекор всему. Viva vita! Да здравствует жизнь! О решении этой темы, наверно, можно спорить, но если продолжать разговор о личности, то здесь она, безусловно, видна — личность режиссера, его понимание прекрасного и взгляд на мир.

Год юбилея Советской Белоруссии был годом подведения итогов на 50-летнем пути. Рассматривая с этой точки зрения кинопродукцию документалистов республики, можно только порадоваться их росту, тому, как они обретают самостоятельный творческий почерк. Из короткометражных фильмов, названных на этих страницах, складывается интересный кинорассказ о сегодняшней Белоруссии. В памяти монтируется то, что отпечаталось ярче всего: «недовольный» директор Семенов и мужественный тракторист Коноплич, несколько неземная дирижер Коломийцева из фильма «Короткое знакомство» и хитрый дед Ивашкевич, летчица Таня, которую помнят в доме ее подруги Надежды Поповой, и специалист с конного завода, техник Лампочкин и сельские пацаны с новомодным транзистором. Наши современники, бесконечно разные и интересные, перенесенные на экран в своей реальности, подлинности, они рассказали о себе, а значит — о времени. Как знать, кого отберет режиссер двухтысячного года в свой исторический фильм. Во всяком случае, белорусские кинематографисты предоставляют ему хороший выбор.

* Автор сценария и режиссер Н. Хубов. Оператор Г. Масальский. Композитор Е. Гришман. Звукооператор В. Устименко. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1968.

На киностудиях страны

Требования к себе

Г. Збандут,
директор Одесской киностудии

23 мая 1969 года наша студия отметила свое пятидесятилетие.

Значит, есть особый смысл в том, чтобы соразмерить настоящее с прошедшим, сосредоточить внимание на нерешенных проблемах, присмотреться к недостаткам и неудачам. Только ради этого мы воспользуемся неотъемлемым правом юбиляра: обратимся к воспоминаниям.

●

Полвека назад было создано на студии первое произведение — короткометражка «Вступление Котовского в Одессу». Работа наша, как и деятельность всего советского кинематографа, начиналась с революционной хроники.

Тема революции стала на студии одной из ведущих. Этой теме были посвящены многие довоенные художественные фильмы — такие, как «Остап Бандура», «Ночной извозчик», «Два дня». Идеи великой народной борьбы питали поэтический талант А. П. Довженко, создавшего в ту пору замечательные фильмы «Звенигора» и «Арсенал». Именно эти историко-революционные ленты выдвинули украинский кинематограф в ряд ведущих советских творческих коллективов.

Важное место в жизни Одесской студии занимала современная тема. Для одесских кинематографистов было характерно стремление активно участвовать своим творчеством в социалистическом строительстве. Образу современника студия посвятила много своих картин. В их числе «Дымовка», «Цемент», «Семнадцатилетние», «Танкер «Дербент», «Дочь моряка».

В Одессе И. Кавалеридзе поставил «Перекоп» и «Штурмовые ночи» — политические полотна, проблемные фильмы, в которых ни в коей степени не

преуменьшались трудности неизведанного пути, пролагавшегося нашей партией и народом, и в то же время глубоко вскрывались господствующие тенденции, обеспечивавшие решительную победу новым общественным отношениям.

Студия постоянно обращалась к жизни украинского народа, воссоздавала в своих произведениях своеобразие его истории, особенности его национального характера, поэзии, музыки, песни. «Тарас Шевченко», «Борислав смеется», «Сорочинская ярмарка», «Микола Джеря», «Черевички», «Колиивщина», «Назар Стодоля», «Кармелюк» — таков далеко не полный перечень кинокартин студии, непосредственно обращенных к истории Украины, посвященных ее национальным героям, живописующих украинский быт.

И в то же время в этих фильмах, как и во всей деятельности студии, не было и тени национальной ограниченности. Идейно-философская концепция названных картин была направлена против украинского буржуазного национализма. На студии работали замечательные украинские писатели А. Корнейчук, М. Бажан, Ю. Яновский. В создании сценариев участвовали В. Маяковский, Л. Пантелеев, И. Бабель и другие писатели нашей страны. Живя общими со всей советской интеллигенцией интересами, коллектив Одесской киностудии стремился к утверждению в украинском кинематографе метода социалистического реализма, идеологии пролетарского интернационализма, дружбы народов СССР.

В послевоенный период студия в значительной мере утратила прежний авторитет. Объясняется это отчасти ущербом, который был нанесен войной, и тем еще, что с 1946 по 1954 год студия не имела своей программы и в качестве Черноморской кинофабрики служила базой для других киностудий. За эти годы студия растеряла свои творческие кадры.

На протяжении последующих лет Одесская киностудия периодически то пополняла состав творческих работников, то вновь теряла их. Соответственно и процесс создания фильмов представлял собою чередование взлетов и падений. Пришли на студию М. Хуциев, Ф. Миронер, Г. Габай, В. Воронин, Э. Бочаров, Е. Ташков, П. Тодоровский, Р. Василевский, В. Костроменко — появились такие фильмы, как «Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Жажда», «Зеленый фургон». Потом по разным причинам почти все эти работники со студии ушли. В результате в 1960—1963 годах только три фильма из шестнадцати («Исповедь» В. Воронина, «Приходите завтра...» Е. Ташкова, «Никогда» В. Дьяченко и П. Тодоровского) получили положительную оценку зрителя и кинематографической общественности.

Однако уже тогда, примерно с 1962 года, студия начинает прилагать усилия, направленные на пополнение состава творческих работников. Мы и сейчас гостеприимно принимаем молодежь. Только за последние три года на студии выполнили дипломные работы одиннадцать молодых режиссеров и операторов, выпускников ВГИКа и Высших режиссерских курсов. Но формирование творческого коллектива требует времени. Поэтому и в последние годы путь студии не был гладким: были удачи, были и серьезные поражения.

Одним из лучших фильмов последних лет является «Верность» режиссера П. Тодоровского. Фильм этот несет в себе заряд такой же горячей любви к лю-

дям, к нашим современникам, как и картины «Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Жажда», он звучит сегодня как светлая песня о тех, кто вынес на своих плечах тяжесть войны. Но «Верность» была выпущена в начале 1965 года. После нее были закончены производством девятнадцать кинокартин разного качества, существенно различающихся по жанрам и стилям. Однако ни одна из них не стала явлением искусства, равноценным «Верности», и тем более превосходящим ее по идейно-художественному значению.

●

И все же, если приглядеться к жизни студии в последние годы, можно увидеть, как нам кажется, обнадеживающую перспективу.

Стабилизируются кадры творческих работников. Еще совсем недавно почти каждый полнометражный художественный фильм ставился дебютантами, а на постановку многих картин мы были вынуждены приглашать постановщиков других киностудий. Сейчас положение изменилось. В штате студии работают семнадцать выпускников режиссерского факультета ВГИКа и Высших режиссерских курсов. Подавляющее большинство из них уже поставили на студии по одному-два фильма. В последние два года в творческой деятельности студии не было таких явных срывов, какими в недалеком прошлом были картины «Шурка выбирает море», «Цари», «Товарищ песня» и им подобные.

Обнадеживающим является и то, что студия все больше обращается к близким ей темам, вырабатывает свой собственный курс. Задача наша заключается в том, чтобы на «своем» материале поднимать и решать крупные темы. История борьбы за победу Советской власти, строительство социализма на юге Украины, современная жизнь Одессы, Херсона, Крыма — это богатейший материал для создания оригинальных кинопроизведений.

Мы надеемся, что важным шагом на нынешнем пути студии станет постановка фильма «Ленинский мандат», посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Работу над литературным сценарием этого фильма завершают украинские писатели И. Гайдаенко и М. Цыба. Этой кинокартине предстоит воссоздать одну из интереснейших страниц из истории одесских большевиков, избравших В. И. Ленина своим делегатом на III съезд партии.

Мы возлагаем надежды на находящиеся сейчас в производстве кинокартины «Повесть о чекисте» (режиссеры-постановщики Б. Дуров и С. Пучинян) и «Опасные гастроли» (режиссер-постановщик Г. Юнгвальд-Хилькевич). Авторам, на наш взгляд, удается органическое сочетание занимательного сюжета с эмоционально-ярким выражением своего отношения к событиям и людям, о которых рассказывается в этих фильмах.

«Повесть о чекисте» посвящается памяти советского разведчика одессита Николая Гефта. Немец по национальности, инженер-судостроитель, которого хорошо знали в Одессе, Н. Гефт появляется в оккупированном городе с заданием завязать связи, войти в доверие к оккупантам. «Свой среди чужих и чужой среди своих»,— так определял драматизм своего тогдашнего положения сам советский разведчик. Герой фильма, по замыслу сценариста Р. Ибрагимбекова,— собирательный образ. Но в нем



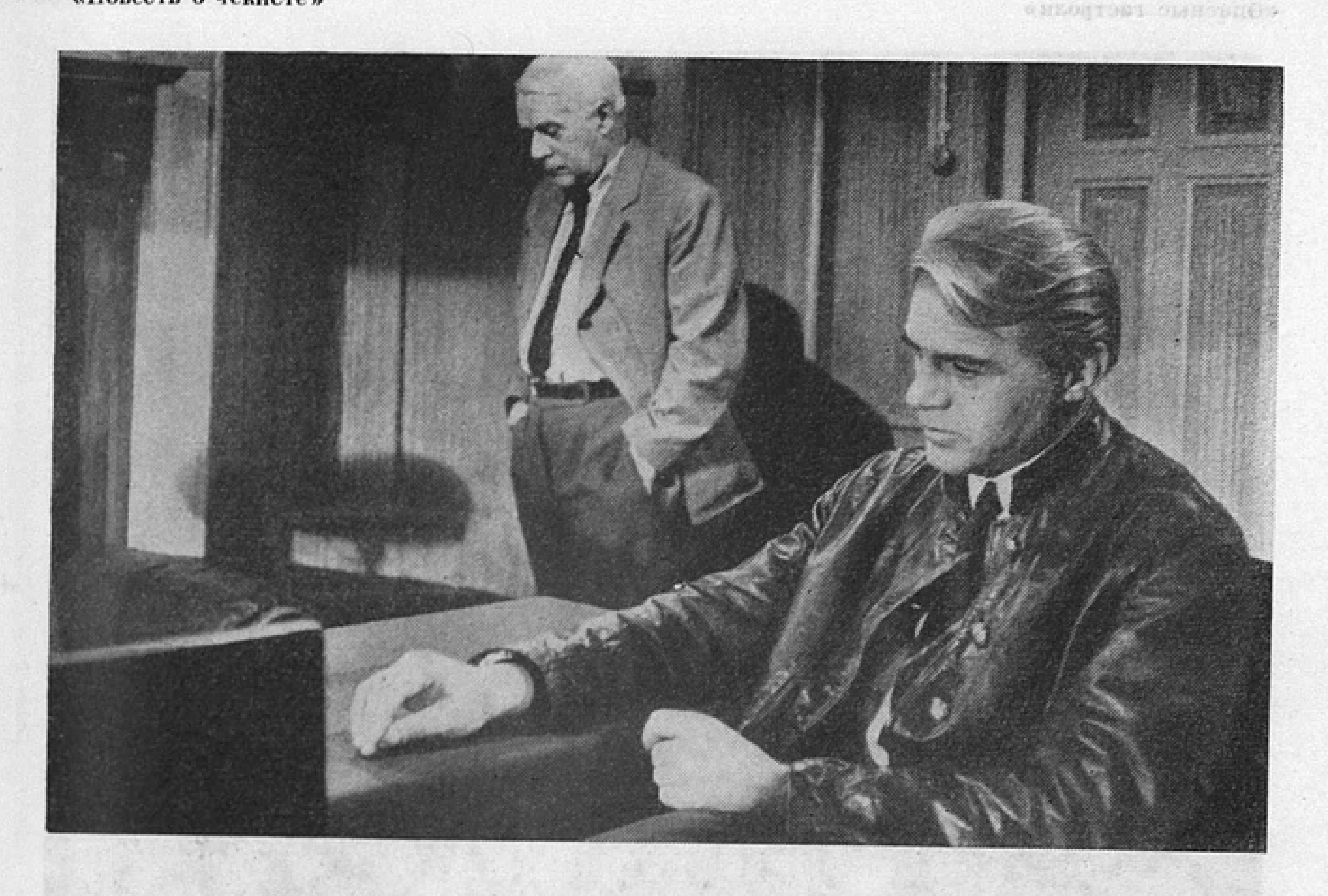
много и от реального Гефта, от ситуаций и обстоятельств, в которых пришлось действовать этому удивительному, мужественному человеку.

Полагаем, что наши надежды не беспочвенны, хотя сознаем, что до сих пор терпели поражения на пути создания фильмов занимательных, с острым, напряженным сюжетом. Критики справедливо упрекали студию за такие картины, как «Тихая Одесса», «Особое мнение», «Случай из следственной практики», «Один шанс из тысячи», «Продавец воздуха». Нашим режиссерам заметно недоставало профессионального мастерства, и, надо прямо сказать, провинциальны и несерьезны были попытки решать крупные темы на основе банальных мыслей и неглубоких чувств.

На что же мы надеемся? На урок, извлеченный из собственного опыта. На не поколебленное издержками опыта стремление наших режиссеров делать картины «зрительские» — последнему обстоятельству мы придаем особое значение.

Вопрос о занимательности фильмов — не только и даже не столько коммерческий. Это вопрос идеологический, вопрос о действенности наших идей, об эффективности воздействия идеологических концепций наших фильмов на жизнь. Созерцательность и бесстрастность, выражавшиеся наряду с прочим и в пренебрежении к остроте сюжета, у некоторых кинематографистов порою становятся чуть ли не синонимом профессионализма, тогда как в действительности подлинный профессионализм обязывает заботиться о высокой культуре сюжетосложения, завоевывать зрителя, выражать высокие идеи в яркой художественной, отточенной форме. Зритель ждет от нас таких фильмов, и мы стремимся к их созданию.

Студия все более настойчиво продолжает поиски в области современной те-



мы — эта задача наиболее трудная и наиболее ответственная.

В этой связи следует вспомнить о недавно вышедшем на экран фильме «Короткие встречи» (авторы сценария К. Муратова и Л. Жуховицкий, постановка К. Муратовой). Этот фильм не получил признания у большинства критиков и не имел успеха в прокате. И на самой студии его появление породило много разговоров и острых споров. Отмечалось, что в «Коротких встречах» есть своеобразный режиссерский почерк, есть, правда, не связавшиеся в единое целое, но свежие и искренне высказанные мысли, в основном удачно подобран ансамбль актеров.

И все же с этим спорить невозможно, удачей фильм «Короткие встречи» не стал. И критику в его адрес, ту общую оценку, которую он получил в печати, следует признать справедливой. Просчет авторов фильма состоит в том, что им не удалось с необходимой последовательностью провести в картине хотя бы те тенденции, которые выразились в образе Нади (актриса Н. Русланова). Фильм перенаселен людьми утомленными, неустроенными, слабыми. Порою это рождает ощущение, что режиссер «Коротких встреч» всего лишь отмечает недостатки, впадая при этом в уныние, становящееся господствующей интонацией картины.

В этом, в неверной авторской позиции, беда картины, а не в том, как утверждали некоторые, что бесплодна стилистика, основанная на большом внимании к бытовой детали, на выявлении важного в будничном и обыденном, на выражении доброты и человечности в форме, лишенной внешне эффектных драматургических и изобразительных средств, передача состояния человека через случайно оброненную фразу. Эта творческая манера не может быть скомпрометирована, если она служит средством глубокого анализа явлений современной жизни.



Осуществление надежд мы связываем с принципиальными изменениями в работе нашей сценарно-редакционной коллегии. По нашему мнению, этот «институт» по самой своей природе призван быть организатором идейно-воспитательной работы в процессе творчества и производства.

Сегодня это еще не так. Члены коллегии, которые одновременно являются и редакторами фильмов, формально отвечают сейчас за все: и за производственную судьбу и за художественный уровень картины. В практической повседневной редакторской работе идейно-политические требования подчас низводятся до вкусовых претензий. Тем самым наносится ущерб и художественности наших картин.

Достаточно просмотреть хотя бы аннотации к нашим тематическим планам, заключения коллегии редакторов по сценариям, по отснятому материалу и фильмам: очень редко встречается точное и ясное определение авторского замысла, адреса и направления идеологического удара. Гораздо чаще фигурируют мало обязывающие фразы о «поиске места в жизни», о «становлении характера героя» и т. п.

Видимо, пришла пора значительно изменить роль сценарно-редакционной коллегии. Не в том только должны заключаться ее функции, чтобы решать: запускать тот или иной сценарий в производство или не запускать и с каким количеством поправок принимать тот или иной фильм. Этим мы не решим вопросов, обеспечивающих существенный рост идейно-художественного качества фильмов. Задерживая запуск в производство какого-то сценария, готовившегося авторами серьезно и долго, мы иной раз



лишь создаем условия для того, чтобы проходили сценарии внешне «благополучные», но явно незавершенные или даже изготовленные наспех.

Можно, например, понять редакторов, которые в 1965 году, заботясь о качестве наших картин, отклонили по нашей студии шесть сценариев. Но что получилось в результате? Только то, что, не выполняя на протяжении семи месяцев производственный план, студия оказалась вынужденной, чтобы хоть как-то свести концы с концами, запустить в производство слабый сценарий «Товарищ песня», снимать его параллельно четырьмя съемочными группами в ущерб другим фильмам. В итоге и сам фильм «Товарищ песня» оказался, как известно, неудачным, да и другие картины студии явно пострадали.

Очевидно, первоочередным в деятельности сценарной редакционной коллегии должно быть не только решение таких важных вопросов, как запуск фильмов, а и тщательно продуманное, идеологически обоснованное составление генеральной программы — тематического плана. Исключить возможность появления случайных, мелкопроблемных сценариев и фильмов, постоянно учитывать современные требования коммунистического воспитания трудящихся — вот важнейшие задачи. При таком подходе мы получим возможность сочетать широту взглядов в вопросах художественных с твердостью руководства в вопросах идеологических, в которых мы не имеем права идти на компромиссы.

Мы понимаем, что на первых порах решение такой задачи окажется не по плечу одной только сценарно-редакционной коллегии. Студия нуждается в квалифицированной и серьезной помощи. Поэтому мы решили — и уже начали →



проводить ежегодные партийно-творческие конференции. К участию в их работе мы стараемся привлечь кинодраматургов, кинорежиссеров, киноведов и критиков Москвы и Киева.

Недавно с помощью правлений Союзов кинематографистов СССР и Украины мы провели в Одессе выездное заседание секций драматургии и критики. Предметом обсуждения на этом заседании стали восемь сценариев, которые готовились студией к запуску в производство в 1968—1969 годах с учетом предстоящего Ленинского юбилея. Состоялся конкретный и авторитетный разговор, который имел для студии важные последствия: товарищи помогли нам правильнее подойти к отбору сценариев и к дальнейшей работе над ними. Один из обсуждавшихся сценариев («Белый взрыв») сейчас уже находится в съемочном периоде, второй («Внимание, цунами!») был основательно доработан. Кроме того, участники обсуждения дали конкретные рекомендации, направленные на повышение качества остальных шести сценариев. Наконец, это обсуждение оживило творческую жизнь студии, способствовало развитию нашей собственной критической мысли.

●

Киностудия — это сложный организм. В нашей жизни всегда тесно сплетены вопросы творческие с вопросами организационными, материально-техническими. Понятно, что успешная работа студии зависит от слаженности и взаимодействия всех звеньев производственного процесса.

Сейчас, когда в основном сложился состав работников ведущих творческих специальностей, коллективу удалось решить еще ряд важных задач.

Значительно укреплена материально-техническая база студии. Почти полно-



стью обновлена съемочная техника и автотранспорт, построен и введен в эксплуатацию цех обработки цветной пленки. Планируется завершение технической реконструкции киностудии в будущей пятилетке.

Пополнился состав работников «среднего звена». Работают двухгодичные курсы ассистентов режиссеров и ассистентов операторов. Пройдет немного времени, и мы будем располагать достаточным количеством квалифицированных специалистов.

Студии удалось добиться перемен в своем финансовом положении. В недалеком прошлом почти все картины снимались со значительным перерасходом средств. Мы собрали по этому поводу специальную экономическую конференцию, стали ежеквартально анализировать и корректировать работу съемочных групп и цехов, принимали другие меры, чтобы добиться существенного улучшения финансово-хозяйственной деятельности. В результате почти все фильмы, созданные в 1967 и 1968 годах, завершены производством с экономией денежных средств. Студия на 140 процентов выполнила план по прибыли в 1967 году и успешно выполнила план накоплений в 1968 году. Выросла производительность труда в съемочных группах.

Кинопроизводство имеет свои экономические законы и жестоко мстит за пренебрежение к ним — прежде всего тем, что решительно ограничивает творческие возможности, порождает нервозность и неуверенность в конечных результатах работы.

Примеров можно привести много. Материально-финансовый ущерб, нанесенный студии предыдущими картинами, случалось, лишал нас возможности серьезно и основательно решать спорные художественно-творческие проблемы по-



следующих фильмов. Недостаточно грамотное распределение средств и времени на проведение различных работ подготовительного, а затем и съемочного периодов приводило иной раз к тому, что, скажем, постановочные затраты планировались и осуществлялись в ущерб другим статьям сметы. Так, например, на то, чтобы пригласить желательный состав актеров, уже не хватало средств.

Нередко бывало, что в результате позднего запуска и низкой производительности труда съемочный период поглощал значительную часть монтажно-тонировочного, что, конечно же, отрицательно сказалось на качестве многих наших картин. Отнюдь не оправдывая творческих просчетов в таких фильмах, как «Прощай», «Вертикаль», «Дубравка», должен сказать, что серьезнейший урон они потерпели в результате просчетов организационных.

Низкий уровень организации производства и производственные срывы могут разрушить и самый интересный авторский замысел, начисто ликвидировать ту атмосферу творчества на съемочной площадке, без которой не может родиться никакого подлинно художественного произведения.

Обо всем этом мне представляется необходимым сказать потому, что все мы, производственники, очень долго и как-то нерешительно ставим вопросы, связанные с переходом на новую систему управления, планирования и экономического стимулирования в кино. А решение этих вопросов крайне важно. Мы отстали от других отраслей производства в переходе от элементарной к научной организации труда. Большинство киностудий вообще не имеет службы НОТ и не удивительно, что еще допускаются порою существенные просчеты в планировании кинопроизводства.



Одним из серьезных недостатков работы на многих студиях является неритмичность производства. На нашей студии на протяжении последних пяти лет загрузка производства в первом квартале составляла в среднем 17,8 процента, а в четвертом квартале — 31,1 процента годового объема. В первом полугодии студия выполняет в среднем около 40 процентов годового плана, а во втором — до 60 процентов.

Неритмичная работа является причиной роста в первом полугодии себестоимости производства, значительных простоев людей и техники и затем большой перегрузки во втором полугодии, нарушения графиков планово-предупредительного ремонта, увеличения технического брака. В таких условиях производство оказывается нерентабельным.

Нужны студийные службы НОТ. Их задачей станет тщательный расчет техники, разработка мер, обеспечивающих устранение диспропорций в материально-технической базе, выявление наиболее слабых звеньев в организации производства, внедрение сетевого планирования, выявление резервов для повышения производительности труда, совершенствование координации в работе различных цехов и съемочных групп и т. п.

За последние годы плановым и производственным отделами нашей студии проведена некоторая работа в этих направлениях.

Было выявлено то оборудование, которое систематически использовалось с большой нагрузкой. Установлено, что студия может работать рентабельно при условии, если годовой объем производства будет не менее 2 миллионов 600 тысяч рублей и при постоянном одновременном наличии в съемочном периоде объема работ, равного примерно пяти фильмам. В соответствии с этим сейчас

ведется работа и по приобретению новой техники и по совершенствованию технологии. Но работа эта только начата, и многие из задач, которые предстоит решать, уже выходят за пределы функций планового и производственного отделов и требуют организации на студии специальной службы.

Уточняются задачи, стоящие перед студией, меняется стиль руководства. До сих пор из-за недостаточной работы творческих общественных организаций многие вопросы зачастую решались административными методами, а ведь их можно (иногда нужно) решать средствами общественного воздействия. Сейчас перед органами творческого самоуправления студии и ее административным руководством стоят серьезные задачи, решение которых требует совместных усилий и продуманной разносторонней совместной работы. В числе таких задач — и создание подлинно творческой атмосферы на студии — той деловой, серьезной, в меру спокойной и в то же время взыскательной обстановки, без которой добиваться создания по-настоящему крупных, значительных произведений искусства невозможно.

К сожалению, в практике нашей работы еще приходится встречаться и с отдельными проявлениями ошибочного, субъективистского понимания свободы творчества, и с поверхностным знанием жизни, и с пренебрежительным отношением к оценкам фильмов массовым зрителем, и с недостаточно развитым чувством ответственности перед своим коллективом.

Все эти недостатки необходимо во что бы то ни стало преодолеть.

●

В работе нашей студии сейчас определились пути к значительному улучшению творческой жизни, созрели условия для того, чтобы ближайшие два-три года стали для нее действительно новым этапом. Не кратковременным эпизодом, как это имело место в 1956—1959 и затем в 1962 годах, когда временный подъем был результатом прихода на студию нескольких талантливых режиссеров. А началом постоянно нарастающих успехов в повышении идейно-художественного качества фильмов. Именно такие требования предъявляет к себе коллектив киностудии в дни, когда отмечается ее пятидесятилетие.

Статья иллюстрирована кадрами из новых фильмов Одесской киностудии.

Среди актеров

Георгий Жженов: «...Если бы мог — я работал бы еще больше...»

Известность приходит к актерам по-разному, иногда — с первой ролью. Шумный успех — и вот уж актера узнают на улицах, откровенно, в упор, рассматривают и беззастенчиво решают вопрос: тот или не тот?

У Георгия Степановича Жженова все было иначе. Его популярность сегодня — результат многолетней напряженнейшей работы — около ста ролей сыграно в театре, более сорока — в кино.

— Я воспринимаю слово популярность со знаком минус,— говорит Георгий Степанович.— Хотя в принципе приятно думать, что тебя запомнили: ведь адрес работы актера — зритель, и если зритель принял — значит, твой труд дошел до адресата. Но нередко у нас эта приятная популярность мешает актеру в работе. Некоторые режиссеры рассуждают примерно так: зрители увидят на экране не моего героя, а просто знакомого актера, возьму лучше кого-нибудь неизвестного. Но ведь это означает, что режиссер зачеркивает весь актерский опыт, весь труд и профессиональное уменье, в силу которых актер добился известности, зачеркивает по сути дела всю предшествующую жизнь, прожитую актером в искусстве. А почему бы не взглянуть на популярность не как на недостаток, а как на преимущество? Ведь тогда можно использовать это преимущество по-хозяйски, на все 100 процентов — написать, скажем, в расчете на определенную актерскую индивидуальность сценарий, может быть, и не один... Поймите меня правильно: я говорю не о себе персонально...

«О себе персонально» Георгий Степанович Жженов рассказывает очень сдержанно. Родился в Ленинграде, в юности был цирковым акробатом, снялся в главных ролях в двух фильмах — «Ошибка

Г. С. Жженов



героя» и «Наследный принц Республики». Не просто увлекся кинематографом — всерьез полюбил его. Поступил в Ленинградский театральный институт, учился у Сергея Герасимова, снимался в его фильме «Комсомольск», получил предложение от А. П. Довженко на роль ординарца батьки Боженко в фильме «Щорс». Сыграть не успел. Нелепая несправедливость на долгие годы оторвала молодого актера от кинематографа. Освоил массу профессий. Токарил, слесарил, валил тайгу, добывал золото, долгие годы работал шофером.

Начиная с 1954 года Жженов снимается почти без перерывов. Эпизод, главная роль, снова эпизод... Но в каждой, даже самой маленькой роли проступает личность актера — его вера в людей, в то хорошее, что есть в человеке. У Жженова повышенное чувство справедливости и правды. Выше всего он ценит прямодушие, искренность. Это и есть самое главное в нем, в его таланте художника, и это «самое главное» он щедро отдает своим героям. Жженова интересуют прежде всего те характеры, те образы, в которых он может выступить как пропагандист прекрасных человеческих черт — таких, как благородство, мужество, порядочность. Именно поэтому, вероятно, одной из любимых его работ стала роль Муромцева в фильме «Человек, которого я люблю».

Актеру предстояло в этой картине сыграть человека яркой индивидуальности, обаятельного, обладающего твердыми жизненными принципами — простого в быту, вне выразительных и эффектных обстоятельств, которые могли бы наглядно продемонстрировать незаурядность натуры героя. Муромцев моет посуду. Пьет чай. Работает за письменным столом. Разговаривает с сыновьями на очень обычные, обыденные даже темы, а еще чаще — молчит. Но актер сумел донести до нас сквозь эту повседневность высокий свет человеческого благородства своего героя.

Творческий диапазон Жженова отнюдь не ограничен ролями «положительных героев».

— Одна из моих последних ролей — в фильме «Ошибка резидента» — граф Тульев — Зароков, несомненно, сложный характер. Это человек, изуродованный жестокими обстоятельствами, в которые поставила его жизнь. Сын белоэмигранта, потомственный, профессиональный разведчик, получивший ненависть ко всему советскому «по наследству». Мне не хотелось играть его мелким, трусливым, злобным. Хотелось подчеркнуть его ум, смелость, умение ценить муже-

ство и мастерство своих противников. Конечно, Тульев — Зароков человек жестокий, но и способный любить, во всяком случае нести ответственность за свою любовь. Конечно, враг — но личность, характер!

И вот что получается: Зароков Жженова ходит по улицам обычного города, где среди новых домов доживают свой век деревянные развалюшки, кокетничает с молоденькой диспетчершей в таксомоторном парке, куда устроился работать, перекидывается привычными репликами с шоферами — вроде бы свой среди своих... Жженов очень достоверен, нет притворства, неестественности в интонациях, манерах. Его герой — профессионал в высшем смысле этого слова, и здесь не может быть никакой наивности, дешевки. Что движет Зароковым внутренне? Ненависть, которую, как и профессию, он получил по наследству. Но, как всякую эмоцию, ненависть надо время от времени подкармливать. А обстоятельства приводят к тому, что ненависть Тульева иссякает. Собственно, кроме профессиональной привычки делать порученное дело добросовестно, у Зарокова «за душой» ничего не остается. Ничего — только естественное желание переутомившегося человека посидеть с удочкой на берегу сонной реки, послушать тишину... Это человеческое желание, может быть, и есть единственная ошибка высокопрофессионального резидента. Ошибка, впрочем, объяснимая, ибо естественность и человечность вступают в прямое противоречие с работой Зарокова, с борьбой русского против России. Чисто «шпионская» роль сыграна Жженовым психологически глубоко и тонко.

— Когда я впервые прочел сценарий этого фильма, — говорит Георгий Степанович, — я сказал режиссеру В. Дорману: если все это сыграть, получатся три плохие картины... Все, что там было, сыграть просто невозможно — можно только обозначить. В таких случаях актер не раскрывает характер или ситуацию, а скачет по ним, как заяц, оставляя легкие следы на снегу. Мы стали безжалостно сокращать сценарий, чтобы оставить «воздух» для актерской работы, и,

«Берегись автомобиля»



думается, это сослужило нам хорошую службу...

Жженов органически не способен быть только послушным исполнителем режиссерской воли. Для него играть означает следовать не только характеру, но и фильму в целом. Вернее, он отчетливо понимает неразрывность этих понятий и не мыслит их обособленно. Однако кинематографическая практика, процесс создания картины, как известно, сложны и чреваты всевозможными сюрпризами.

Поэтому порой прекрасные намерения разбиваются о непредвиденные обстоятельства. В словах Георгия Степановича нет-нет да и проскользнет нотка горечи.

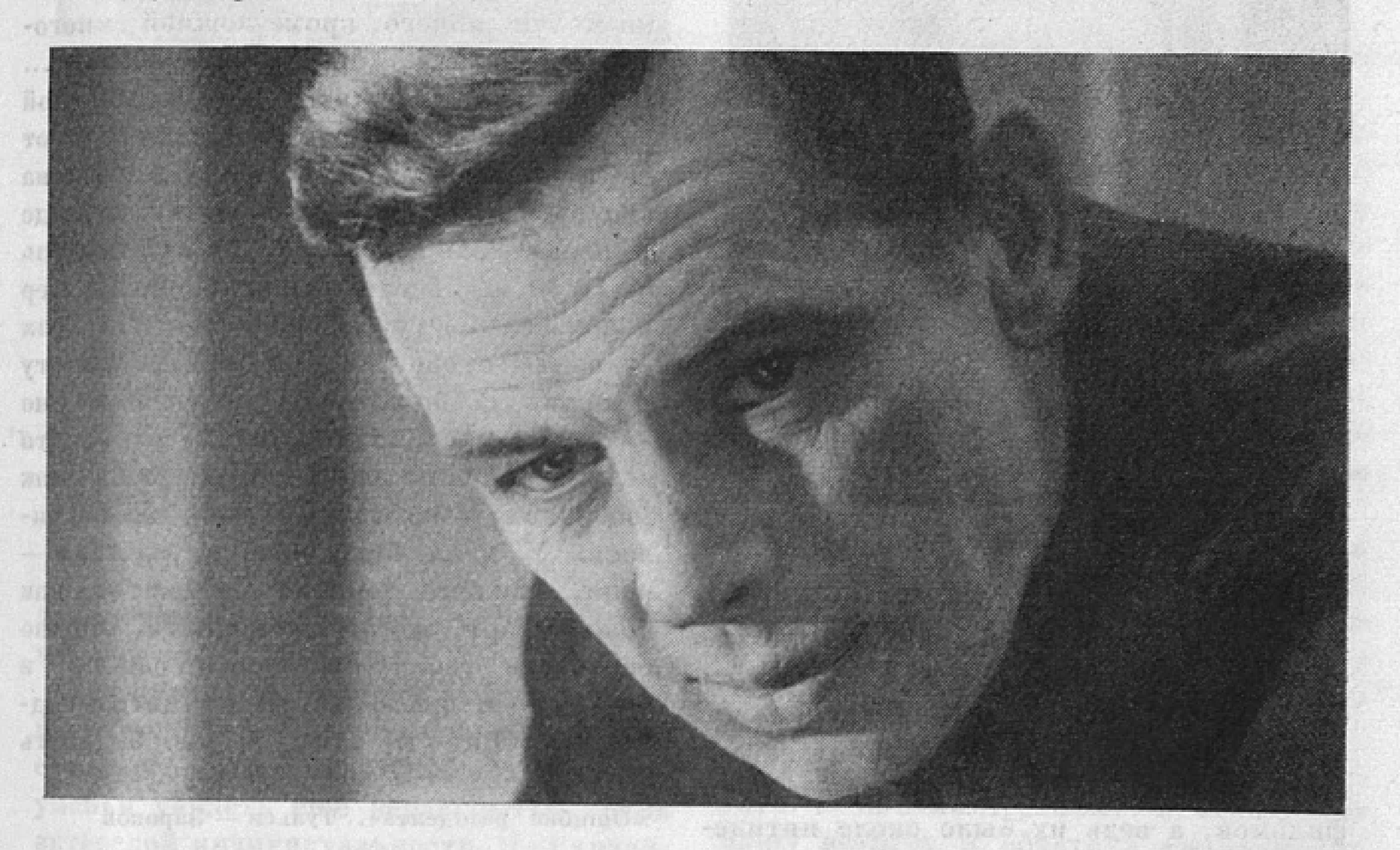
— Такого рода непредвиденными обстоятельствами осложнилась моя работа над ролью ракетчика Гусарова в фильме «Иду искать». Хотя сценарий был отнюдь не безупречен, я согласился сниматься, потому что характер человека непримиримого для меня всегда привлекателен. Согласился, надеясь, что недостатки будут устранены в процессе съемок. Но фильм создавался очень трудно, в жестоких спорах с режиссером, который хотел быть искренним — и боялся собственной тени. Мне хотелось создать характер человека настойчивого, темпераментного, неистового даже. Но не получилось. Гусаров чересчур зол, хмур, неулыбчив. А ведь было за что зацепиться... Но долгая практика убедила меня, что в споре между актером и режиссером победа остается за режиссером. Актеру отводится исполнительская роль. Редко кто предоставляет ему право решающего голоса.

Режиссеры, работавшие с Георгием Степановичем, отмечают, что во время съемок он постоянно находится в состоянии напряженного творческого поиска. Своей точной игрой, нетерпимостью ко всякого рода фальши, тактичными, деликатными советами и предложениями он помогает и своим партнерам и постановщикам. «С Жженовым легко и приятно работать,— писал Ю. Карасик.— И не только потому, что он всегда в хорошей форме, всегда бодр, подтянут, прекрасно знает свою роль. И не только потому, что в глазах актера всегда читаешь мысль. В лице актера Жженова видишь творца роли, соавтора ее — вместе с тобой, режиссером».

Взаимоотношения режиссера с актером — это и вопрос организационный, и вопрос человеческого такта, и, что самое важное,— это вопрос творческий. Недавно Всеволод Санаев рассказывал о том, как он вместе с Василием Шукшиным работает над текстом роли, как примеривается по актеру каждое слово, как внимателен, чуток Шукшин ко всему, что мешает актеру, что вызывает его возражения, внутреннее несогласие. О таком стиле взаимоотношений мечтают многие актеры. И Жженов тоже. Он говорит: «Прав только тот режиссер, который, утверждая актера, одновременно берет себе соавтора, соавтора в абсолютном смысле слова». К сожалению, на практике так бывает не всегда. В моей практике идеальный пример взаимоотношений режиссера с актером — съемки в фильме «Берегись автомобиля».

Георгий Жженов завоевал известность в основном как исполнитель ролей приблизительно одного типа — хороший человек, русский крестьянин, мужественный и стойкий солдат, умеющий с шуткой переносить почти непереносимые трудности. Актер до сих пор нежно и преданно любит этого своего, собственно, одного и того же героя, персонифицированного в разных картинах.

«Человек, которого я люблю»



Образы, созданные Г. Жженовым в фильмах «Водил поезда машинист», «Третья ракета», «Звезда на пряжке», «Весна на Одере», отличает достоверность, не раз отмечавшаяся критиками как качество, органически присущее актеру. Жженов не воевал, но всю работу солдата он прекрасно знает. И, как правило, в этих ролях он имел дело с профессиями, которые «работал» своими руками. Но кроме точного знания, кроме профессионализма, здесь отчетливо просматривается тот комплекс мыслей, чувств, которыми живет актер, тот опыт жизни, что носит он в душе.

Достоверность Жженова на экране — явление особого порядка. Это, что называется, «от бога». Это достоверность в ее абсолютном выражении. Правдивость, рядом с которой просто не могут существовать неправдоподобные детали, фальшивые ситуации, неточная работа партнера. Жженовская достоверность немедленно, в силу противоположности этих явлений, уничтожает их, ибо малейшая неточность становится от такого соседства вопиющей ложью. Роли, о которых здесь упоминалось, повторяю, сыграны мастерски. Откуда же у Георгия Степановича определенное чувство неудовлетворенности? Только ли от однообразия некоторых из них?

— Какие бы высокие слова мы ни произносили, какие бы ответственные худсоветы ни занимались утверждением актерских проб, актера на роль подбирают ассистенты режиссера. Они выбирают на свой вкус, руководствуясь уже сложившимися критериями: сыграл один раз солдата удачно — играй и дальше этого же солдата. Это — от невежества, причем невежества воинствующего. Вот

«Путь в «Сатурн». Генерал Темерин

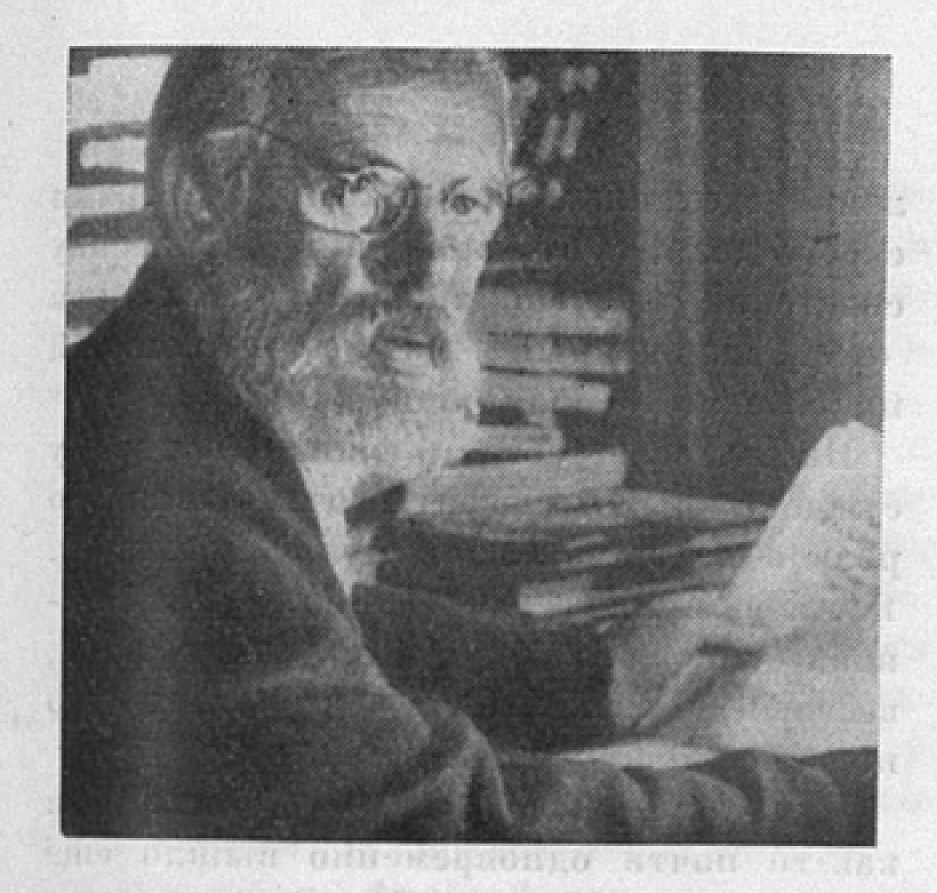


мы с вами говорили о моих ролях. Но каждый актер, если он обладает достаточной трезвостью суждений и здравым смыслом, лучше любого критика знает о своих удачах и о своих огорчительных срывах. Мы с вами назвали около пяти фильмов, а ведь их было около пятидесяти! Знаете, как я попал в некоторые из них? Вот такая приблизительно картина: сидят режиссеры и ассистенты и думают — роли, по сути дела, нет, она просто не написана. Есть служебная функция действующего лица, пунктирно намеченная схема характера. Есть мираж. Кому бы эту роль-функцию дать, кто смог бы облечь ее плотью, наполнить чувством, мыслями, словом, кто бы мог сделать из схемы подобие живого человека? Из миража — реальную действительность. Попробуем пригласить Жженова — он естественно держится, он всегда прост, человечен, он сможет... А потом... Потом оказывается, что на экране просто, естественно молчать можно только тогда, когда зрителю ясно, о чем актер молчит, что его герой при этом думает. А ясно это может быть только из драматургии. Если же драматургии нет — тут уж как естественно ни молчи, ничего, кроме ложной многозначительности, не «вымолчишь»... В ряде случаев никакое уменье, никакой профессионализм не спасают актера от неудачи. Несколько лет назад вышел на экраны фильм «А теперь суди», где я играл роль писателя. Этот писатель был очень бегло написан — характер неясный, поступки нелогичные. Если говорить откровенно, я взялся за эту роль из соображений, которые можно назвать меркантильными, надеясь, что мое профессиональное умение меня, как говорится, вывезет. Но этого не случилось. У меня были — и их немало — роли, которые можно тасовать, как колоду карт, меняя их местами. Можно перенести героя из одного фильма в другой — и никто даже не заметит подмены... Вот к чему ведут бедность

«Ошибка резидента». Тульев — Зароков



«Журавушка». Отец Леонид



драматургии, штампы режиссерского мышления.

Действительно, судьба актера зависит и от широты мышления режиссера, и от его вкуса, и от его прозорливости, от уменья увидеть еще нераскрытые грани актерской индивидуальности. И от таланта драматурга — от того, какой материал предоставит он актеру для творчества.

Среди фильмов, в которых снимался Георгий Жженов, несмотря на его талант и профессионализм, немало таких, которые мы называем «средними», «серыми». Но Георгий Степанович считает, что участие даже в не очень хорошем фильме не позорит актера. Вопрос в том — какое участие? Халтура или добросовестная работа, с полной отдачей?

— Я ненавижу халтуру, и уверен, упрекать меня в недобросовестном отношении к моему делу ни у кого нет оснований. Меня огорчает другое. Я могу играть куда более интересные и более сложные вещи, чем играю... Такое ощущение, словно недодаешь что-то зрителю. Именно в этом — моя печаль... В том, что я не играю тех ролей, которые могу, которые внутренне обязан сыграть. Я имею в виду, скажем, русскую классику... Иногда я думаю, что мне мешает уже сложившийся типаж...

Здесь, как мне кажется, Георгий Степанович ошибается. Ну какой же типаж: только за последнее время — граф Тульев («Ошибка резидента»), генерал Темерин, умница, интеллигент («Путь в «Сатурн»), пассажир («Стюардесса»), священник в фильме «Журавушка»... Если и был типаж вначале — сейчас он определенно разрушается. Но что касается классики — здесь Жженов несомненно прав.

До недавнего времени Георгий Жженов был, кажется, единственным регулярно снимающимся актером, который нигде не состоял в штате — ни в театре, ни в студии киноактера. Теперь он начал работать в театре имени Моссовета.

Однако Жженов не намерен порывать с кинематографом. В последнюю нашу встречу я обратила внимание на солидную пачку сценариев... «Неужели во всех этих фильмах вы будете сниматься?» — недоумеваю я. «Нет, конечно, не во всех... Но я жадный! Я люблю вгрызаться в работу, загребать ее обеими руками. Может быть, здесь есть стремление наверстать упущенное, а может быть, просто люди моего поколения не привыкли отдыхать... Во всяком случае, если бы мог — я работал бы еще больше. И пусть меня упрекают некоторые «специалисты» в «положительном однообразии», но я горд тем, что самые разные зрители полюбили моих героев прежде всего за положительные качества. Этой стороны своей популярности я не стыжусь, наоборот, горжусь ею. Положительное в человеке беспредельно. Повториться трудно. Нужны только хорошие сценарии, хорошие роли, хорошие, умные, добрые режиссеры».

Беседу вела Н. ЗЕЛЕНКО

От мысли к образу

Л. Закржевская

Федор Хитрук пришел на «Союзмультфильм» в 1937 году по окончании Института повышения квалификации художников-графиков (до этого он учился в Художественном техникуме ОГИЗа, собирался стать художником-иллюстратором). Его приняли по конкурсу, предложив в качестве приемного испытания сделать раскадровку басни Крылова «Мартышка и очки».

Шесть месяцев стажировки под руководством И. П. Иванова-Вано, и Хитрука зачисляют в штат. Он работает ассистентом мультипликатора, потом мультипликатором.

— Профессия мультипликатора,— рассказывает Хитрук,— более всего походит на актерскую, с той только существенной разницей, что, сыграв все подряд роли в мультипликационном фильме, одушевив своих героев, заставив их правильно двигаться, говорить и чувствовать, во всяком случае, выражать чувства и эмоции, мультипликатор остается актером-невидимкой, волшебником, обладающим даром «оживления».

...Без малого двадцать пять лет (шесть были отданы войне и службе в армии) проработал Хитрук мультипликатором. Он принимал участие в работе над десятками фильмов, сотрудничал с известными режиссерами советской мультипликации М. Пащенко, Л. Атамановым, Л. Амальриком, учился у них тайнам мультипликационного искусства.

Это было время, когда в мультипликации царила сказка. Большинство фильмов было детскими, рисованными, сделанными традиционно-конвейерным способом. Они были чем-то похожи друг на друга, страдали излишней назидательностью и натуралистичностью. Конечно, и в те годы появлялось немало прекрасных лент, сделанных большими мастерами своего дела, лент, вошедших в классику советской мультипликации, таких, как «Необыкновенный матч», «Аленький цветочек», «Серая шейка»...

Но вот был создан фильм, которому суждено было сыграть очень важную роль в истории нашей мультипликации. Я имею в виду «Чудесницу» А. Иванова — первый «взрослый» мультфильм, веселый музыкальный агитплакат про полезность кукурузы.

Чуть ли не вслед за «Чудесницей» и как-то почти одновременно вышло еще несколько новых, необычных и совершенно разных картин. Это «Большие неприятности» В. и З. Брумберг, «Баня» А. Карановича и С. Юткевича, «Летающий пролетарий» И. Иванова-Вано и И. Боярского. Этими фильмами начался новый период в мультипликации — период обращения к важным и насущным проблемам жизни.

Как раз в это время Федор Хитрук осуществил свою первую самостоятельную постановку — «Историю одного преступления», вышедшую в 1962 году и как бы влившуюся в поток фильмов новой мультипликационной волны.

Счастливый случай? Конечно, тот факт, что самый первый фильм Хитрука «История одного преступления» получил премии на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде и на международных — в Оберхаузене (ФРГ) и в Сан-Франциско, можно рассматривать с точки зрения счастливого случая. Но когда «Топтыжка» — второй фильм, поставленный Хитруком,— был награжден «Бронзовым львом» в Венеции, счастливый случай стал счастливым совпадением. Когда же и «Каникулы Бонифация» завоевали первую премию на очередном всесоюзном кинофестивале в

Киеве и «Золотого пеликана» на фестивале мультипликационных фильмов в Мамае (Румыния), счастливое совпадение как-то само собой превратилось в счастливую закономерность: успех, успех, успех.

В чем же секрет этой счастливой закономерности? Ведь фильмы, созданные Хитруком,— такие разные. Один злободневный по материалу, остроумный агитплакат-скетч, другой — традиционная в мультипликации, простая и мудрая детская сказка о маленьком медвежонке («Топтыжка»); третий — современная философская сказка для взрослых («Каникулы Бонифация»); четвертый — притча-памфлет («Человек в рамке») и, наконец, юмореска «с сатирическим уклоном» —«Фильм, фильм, фильм».

Разнятся не только жанры, разнятся принципы изобразительного решения этих работ, каждый раз исходящие из данной конкретной авторской сверхзадачи. Трудно представить себе, например, более изобразительно разные ленты, чем, скажем, «Топтыжка» и «Человек в рамке».

Объединяет же их, выстраивает в один ряд, «слово к слову» одна внутренняя авторская тема, проходящая через все картины режиссера. Это тема необходимости доброго отношения к человеку, тема душевной открытости и глубокого доверия к миру, в котором все если не прекрасно, то должно быть прекрасно.

Против человеческого эгоизма, принявшего на сей раз обличие элементарной невоспитанности, вооружившись медным тазом для варки варенья, восстает блюститель тишины и взаимного уважения добрейший, вежливейший Василь Васильич Мамин, герой «Истории одного преступления». Против «кастовости» и зазнайства в лесном царстве, за дружбу и теплые добрососедские отношения выступает забавный Топтыжка, которому мама-медведица не разрешала водиться с зайцами. Лев Бонифаций, поехавший на каникулы в Африку, чтобы отдохнуть и забыться от тяжких своих трудов на арене, так и не отдохнул и не забылся, и не поймал золотую рыбку, оттого что встретил в Африке ребятишек и отдал им все свои считанные каникулярные минуты.

Тот же мотив человеческой отзывчивости и доброго расположения друг к другу, та же нравственная проблема ставится Хитруком в фильме «Человек в рамке», столь не похожем, на первый взгляд, на его предыдущие работы. Только решается эта проблема как тема-антитеза, как «доказательство от противного».

В этом фильме в центре внимания герой недобрый и нечуткий, человек, сознательно ограничивший себя рамками, отгородившийся от мира своим безучастием к нему и окаменевший в своем чудовищном эгоизме,— отвратительное создание, бумажное чудовище.

Итак, одна из закономерностей в творчестве Хитрука — это постоянство авторской темы, единство мысли, пронизывающей все фильмы режиссера. Эта мысль не случайная, не мелочная, не из арсенала «бытовой мудрости». Она важна и значительна, она воспитывает человека и борется за него. Вот почему фильмы Хитрука — не просто милые и талантливые мультипликационные экзерсисы, а искусство в самом боевом смысле этого слова.

И еще одна закономерность прослеживается в творчестве режиссера. Это постоянный поиск образной поэтики искусства мультипликации, его специ-

фических художественных средств выразительности. Мультипликация многим обязана фильмам Хитрука: в них было найдено или возрождено многое из того, что навсегда войдет в арсенал изобразительных средств этого искусства. Например, вариоэкран «Истории одного преступления», бесконтурный рисунок «Топтыжки», коллаж «Человека в рамке». Хитрук по праву считается режиссером-новатором...

Мультипликация — это кратчайшее расстояние от мысли к образу, как удачно определил кто-то из кинематографистов. Эта формулировка будет принята нами за единицу измерения «мультипликационности» творчества Федора Хитрука.

Да, вначале была мысль. Мы уже отмечали, что все фильмы Хитрука представляют собой как бы смысловую фразу, четкую, конкретную, легко читаемую. «Раньше мультипликация больше взывала к сентименту, старалась вызвать ответное чувство смеха, грусти, участия. Сейчас она все больше обращается к разуму», — так комментирует Хитрук тезис о первичности мысли в мультипликации. Его фильмы, помимо того, что они эмоциональны (мы грустим, например, когда Бонифаций покидает бабушку), еще и заставляют нас подумать «на заданную тему». Они толика новой, повзрослевшей мультипликации.

Как донести до зрителя нужную мысль, сократить ее расстояние до образа?

Уже в «Истории одного преступления» был поставлен и осуществлен лозунг: максимум выразительности — минимум «затрат». Было решено делать фильм не обычным, покадрово-рисованным (10 минут демонстрации — 15—20 тысяч рисунков на целлулоиде), а, используя неподвижные фоны, вводить в кадр только необходимые, участвующие в действии предметы, детали, части обстановки. Все лишнее, то, что было «для мебели», для иллюзии реалистического правдоподобия, убиралось. Нужные детали могли укрупняться, кадр очищался, «играл», вбирал в себя зрительское внимание, правильно и разумно распределял его. И этот условный, выстроенный кадр нес в себе заряд авторской мысли, работал на идею фильма.

Пожалуй, впервые в нашей мультипликации экран перестал быть чугунно-квадратным, он заиграл, расчленился, стал вариоэкраном.

В одном квадратике вариоэкрана изображается, например, темная комната засыпающего Василь Васильича, в другом размещается квартира одного из его бодрствующих соседей — владельца радиокомбайна. Для того чтобы усовестить любителя полуночного джаза, Мамину нужно подняться по условной несуществующей лестнице, мимо условных, отделенных от стен дверей соседских квартир — по экранной плоскости. Точно так же решается сцена перестука влюбленных: Он у себя, Она у себя — в разных концах экрана. Луна перебегает из окошка в окошко. Он постукивает по отопительной батарее, звук бежит-бежит вниз по трубам и перекрытиям, и Она отвечает тоненькими «нежными» позывными.

Интересно использована здесь и плоскость экрана. В фильме есть несколько неподвижных задников-декораций, на фоне которых разворачивается действие: методом перекладки движутся персонажи. Здесь нет «туманной» натуральной рисованной перспективы, но есть условная, плоскостная двух-трехплановость

«История одного преступления»





действия. В сцене прохода Мамина на работу, например, на фоне неподвижных зданий и «двухстороннего» движения транспорта, шествуют люди, в их числе и сам Мамин. Эта неправдоподобная, чуть игрушечная перспектива передает тем не менее оживленность городских улиц и какой-то заведенный, рассчитанный по секундам рабочий ритм утренних предрабочих часов, как бы противопоставляя эту уличную организованность (сели в метро — разом достали газеты), разумную расчетливость, редкую деликатность Мамина тому безобразию и невоспитанности, с которыми лично ему и зрителям предстоит столкнуться.

И даже условный характер передвижения персонажей по экрану, частый показ «законченного» действия, конечной его фазы (без свершения полного цикла), и прием перестановки целого блока фигур (гости, втискивающиеся в лифт) — все это придает действию комичность, подчеркивает его «трагифарсовый» характер.

Из жанра агитплаката-скетча «вытекают» человеческие портреты. Они схвачены метко, остро, сделаны в несколько условной гротесковой манере. Лаконично, двумя-тремя изобразительными приметами они обозначают законченный социально-психологический типаж в шаржированном его обличье.

Округленький, лысенький, очень неприметный с виду, тихоня и бедолага, скромный служащий Мамин. Громадина с лицом, состоящим из одного рта, сосед — обладатель радиокомбайна, горлапан и наглец. Безликая треугольная мышка в шляпе и с портфелем — сосед-картежник. Его дородная супруга, состоящая из бюста и бигудей. Гости, распевающие «Тишину». Графические характеристики угаданы «не в бровь, а в глаз».

Помимо прямого, «утилитарного» использования цвета, в фильме есть и драматическое его применение. Наливается краской гнева розовенькое личико Василь Васильича, а потом, когда справедливое возмездие свершено, кровь отхлынула с лица — оно бледнеет. Отпечатывается красная супругина пятерня на зеленой (а не телесного цвета) физиономии замухрышки-картежника. Цвет играет в фильме, он несет в себе образную функцию.

В фильме много режиссерских находок. Например, во дворе учреждения,

где трудится Василь Васильич, идет стройка. Строительный кран подает готовые блоки — с балкончиками и развешанным на них бельем. К концу рабочего дня с последним блоком дом построен и украшен надписью «Храните деньги в сберегательной кассе».

Интересно использованы в фильме самые разнообразные изобразительные фактуры: вклейки-аппликации из газет, кадры из «живого» кино. Например, по телевизору передают оперу «Евгений Онегин», идет сцена дуэли: Ленский поет свою знаменитую арию, в то время как хамоватый сосед сверху смотрит бокс.

«Кино- или фотофактура здесь как вещественное доказательство в уголовном деле, это позволяет усиливать комический эффект»,— говорит Хитрук. Бьют в цель детали, выделенные крупным планом,— соседская дверь с двадцатью двумя звонками и табличками, или водопроводный кран с нависшей, как угроза, огромной каплей, или лицо приближающегося милиционера, надвигающееся, как судьба. Всех находок и изобретений буквально не перечислить.

Следующая совместная работа Ф. Хитрука и художника С. Алимова — фильм «Топтыжка» — сказка для маленьких. Сделанный в лучших традициях русской сказочной книжной иллюстрации, в духе Чарушина, Лебедева, Конашевича, изобразительно «Топтыжка» представлял собою эксперимент в области непривычного для мультипликации бесконтурного рисунка. В изобразительной стилистике фильма была какая-то мягкость, недоговоренность — словно предложение дофантазировать сказку. Лохматый Топтыжка, взъерошенная мама-медведица очень симпатично смотрелись на экране в своих слегка заиндевевших, тронутых белой проседью шубках.

В «Каникулах Бонифация» — кулисы, арена цирка, уютный среднеевропейский городок конца века, комический стефенсоновский поезд, игрушечное море и крохотный одноместный кораблик, везущий Бонифация в Африку, и пышная многоцветная Африка, и бабушка-львица в очках на кончике носа,— все это выполнено по-сказочному условно, изящно, почти ажурно, искрится выдумкой, элегантным и добрым юмором.

Хитрук подчеркивает, фокусирует мысль. Драматургически, режиссерски, изобразительно добивается нужного эмоционального эффекта.

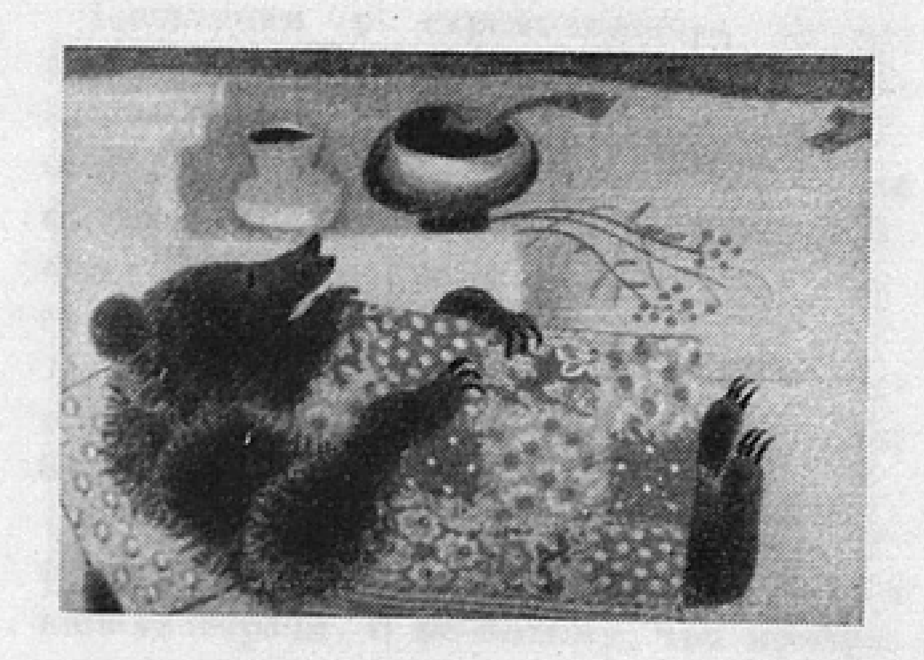
Зачем доподлинно изображать зрительные ряды, подробно прослеживать поведение публики, когда можно просто сделать «заставку» из условно нарисованных лиц на играющем разноцветными фонами (синим, желтым, красным, охристым) экране и дать «стоп-кадр» с раскрытыми от удивления зрительскими ртами и расширенными глазами, и паузу в музыке, и это дружное «ах!» — и эффект — да еще какой! — достигнут.

А сколько комического преувеличения, сказочного заострения, игрушечного, условного смещения реальности в прекрасном чистеньком городке, по которому, попыхивая трубочкой, запросто прогуливается директор «под ручку» с Бонифацием, жующим банан! И в зонтике, подаренном Бонифацием старенькой бабушке, и в уморительном купальнике Бонифация, и в его пижонском свитере!

«Человек в рамке» максимально условен и драматургически и изобразительно. Вообще говорить о драматургии, о смысловой части «Человека в рамке» невозможно в отрыве от изобразительно-

«Топтыжка»





го ряда картины, настолько слитны, нераздельны здесь драматургия и изображение, настолько в едином ключе они решены. Кажется, Хитрук, замышляя вещь, «выстраивал» ее рисунками художника Сергея Алимова.

Здесь нет привычных единичных сюжетных действий (ушел, пришел). Нет истории, повествования. Драматургия строится по совершенно иным законам, нежели в игровом кино. Она в рисунке. Драматургические акты совпадают с внутрикадровым мизансценированием — будь то мизансценирование графическое или колористическое.

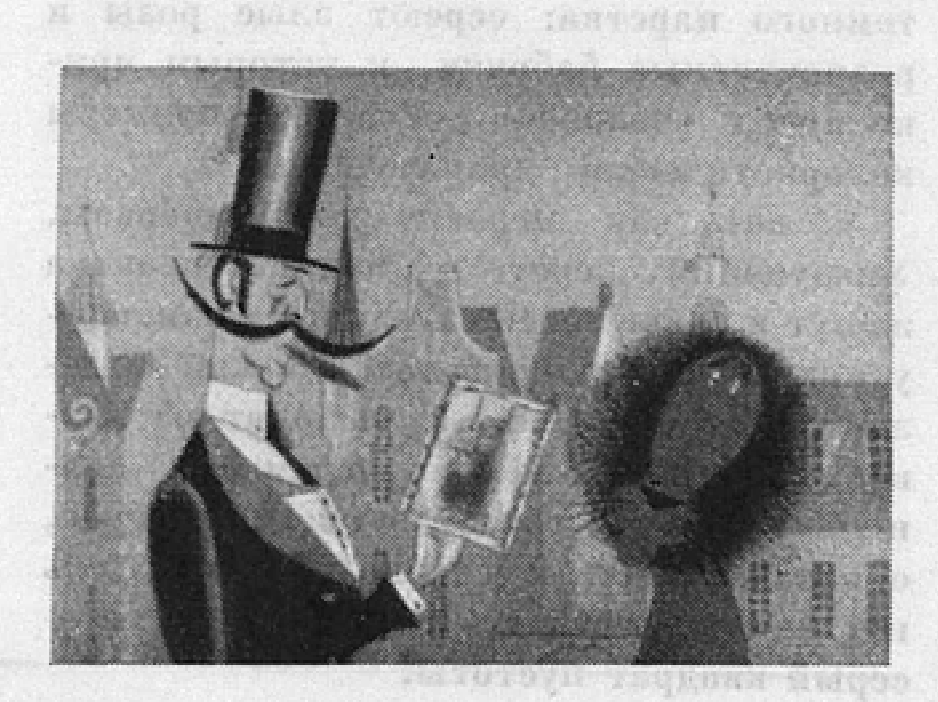
И образы здесь — мультипликационные. «Мыслеобразы», пользуясь термином, предложенным одним современным художником.

Человек. Это, конечно, не человек. Не характер, даже не обозначение какой-то одной характерной человеческой черты. Это человекознак, сумма каких-то представлений. Изобразительно он — плоский, сложенный (под звуки хронометра) по схеме из рисованных «крупноблоков».

Режиссер и художник совершенно свободно, как и в «Истории одного преступления», используют плоскость экрана. Кадр меняет свои рамки, кашируется,

«Каникулы Бонифация»





«Фильм, фильм, фильм»





сужается и расширяется, расчленяется, он вариоэкранен, он раскрепощен.

Кадр не загружен. В нем нет лишнего изобразительного реквизита. Чаще всего в кадре присутствует один лишь «человек» и звук.

Особую драматургическую функцию несет в фильме цвет.

Краснеет кадр в сцене встречи бумажного человека с боттичеллиевой новорожденной Венерой, в сцене флирта с машинисткой; вторгаются солнечно-желтые и другие вирированные фоны в фотокомпозиции (прием не новый, но удачно, к месту, для контраста использованный), отображающие реальную жизнь, бьющую ключом вне каменно-бумажного темного царства: сереют алые розы и разноцветные бабочки, к которым прикоснулся «человек»,— все это примеры колористической драматургии.

А вот как играют детали-образы. Указующий перст и подпись-печатка живут в кадре своей отдельной жизнью — у них свои бюрократические дела. Отделяется от «человека», выходит на разведку из рамки-засады огромный, полный трусости глаз; почуяв недоброе, отворачивается к стенке — меня здесь нет!— его портрет, и на его месте — серый квадрат пустоты.

Кажется, что «Человек в рамке» — самый мультипликационный фильм Хитрука. Трудно представить художественный, более емкий по мысли кадр, чем здесь...

А Хитрук делает еще более мультипликационный фильм.

Условием конкурса фильмов на Всемирной выставке в Монреале явился метраж представляемых работ — пятьдесят секунд. В своем микрофильме «Отелло-67» Хитрук снова обращается к очень важной, волнующей человечество проблеме (девиз выставки — «Земля людей»!), хотя снова решает ее юмористически.

Проблема телеграфного стиля, суррогатов в искусстве, действительно, одна из самых волнующих проблем современности. «Отелло-67» против подобных суррогатов.

... Какой-то ультрасовременный город, с трехъярусными эстакадами, рекламами, мельканием автомобильных потоков. Мгновенная остановка — машину заправляют, включается киноавтомат, и человек смотрит адаптированного «Отелло». Ломкие мельтешащие движения, как в прокручиваемых ныне немых лентах, полная неразбериха ситуаций, комическая трагифарсовость действия... За-

рядившись бензином и наскоро проглотив этот «кубик» Шекспира, человек срывается с места. В этой шутке много горечи, озабоченности.

«Фильм, фильм, фильм». Снова шутка, пародия. Подчас грустная, подчас веселая. «Кино в кино» — тема заманчивая, неоднократно использованная на экране. «Фильм, фильм, фильм» — комический, мультипликационный «парафраз» «Восьми с половиной» — разоблачает миф о «сладкой» киножизни, повествует о муках рождения фильма, о взлетах и кризисах режиссерской души, которая вкупе с душой сценарной превозмогает-таки все творческие и нетворческие страдания и, пережив катарсис премьеры, готова к очередным мукам на путях создания новых и новых фильмов...

Где-то эта тема сродни теме верного служителя муз бескорыстнейшего Бонифация... Где-то — по количеству злоключений на душу населения фильма и по характеру юмора — она восходит к «Истории одного преступления»...

Сделанная в стремительном ритме, картина, как и все фильмы Хитрука, полна смешных находок, юмора, режиссерских «трюков». В ней очень точно обрисован суматошный быт киностудий, атмосфера киносъемок, отдельные персонажи.

В ней все узнаваемо, типично, сделано с большим профессионализмом и даже блеском.

И все-таки эта картина не стала «новым словом» в мультипликационном кинематографе. И не потому, что изобразительно она решена достаточно традиционно. А потому, что в ней Хитрук как художник немного отошел от генеральной линии своего творчества — темы добра, гуманизма, гармонии, которые, если не царят, то должны царить в мире...

Думается, он еще вернется к этой теме, еще скажет новое «сокровенное» мультипликационное слово.

Итак, мы ждем следующих картин Федора Хитрука.

Две тысячи рассказов о науке

Михаил Арлазоров

1. Полпред научного кино

В июне 1969 года увидит свет пятисотый номер научно-популярного киножурнала «Наука и техника». Это не просто юбилейная справка. Без нее можно было бы вполне обойтись. Речь идет о другом — подводится итог почти тридцатилетней работы. Результат этой работы — около двух тысяч рассказов о самых различных областях человеческого знания.

— Но позвольте, — поспешит заметить скептик, — а так ли велика эта цифра? Вспомните, как трудно пробивают себе дорогу на широкий экран научно-популярные фильмы.

— Нет, — возразим мы, — «Наука и техника» — исключение. У нее счастливый жребий. Этот единственный в мире научно-популярный киножурнал печатается огромными тиражами, широко прокатывается на экранах кинотеатров, непременно включается в телевизионные программы. Больше того — журнал экспортируется за границу, его смотрят во многих странах мира. Мы не ошибемся, если назовем «Науку и технику» авторитетным представителем научного кино в большой кинематографии.

Многие из кинорассказов о науке, впервые прозвучавших в этом журнале, были экспериментальными. Нередко за микрокиноочерками следуют большие научные фильмы на ту же тему.

Но дело не только в объеме и многообразии информации. Не меньшую роль играет и ее принципиальная направленность. Легко понять зрителя, спешащего на фильм о диковинках далеких земель. Экзотика всегда интересна, но далеко не всегда ей по плечу определить генеральную линию развития научного кино.

Экзотика, «самоигральный материал» в журнале редкие гости. Напротив, темы миниатюрных киновелл «Науки и техники» сложны.

Обратимся к фактам. И журнальные киноминиатюры и обычные короткометражные фильмы строятся по-разному. Говорить о дублировании не приходится. Интереснее сопоставить другое — количество информации, которое в обоих случаях получает зритель. И хотя, казалось бы, возможности неравнозначны, журнал (в тех случаях, когда над сюжетами работают высококвалифицированные сценаристы и режиссеры) не уступает своим крупнокалиберным собратьям.

Так, например, сюжет режиссера Б. Кузиса «Снова первые» оказался достойным соперником двухчастевого фильма того же Б. Кузиса «Здравствуй, Венера!».

Режиссер Л. Болдырева сняла сюжет «Марс на Земле», не уступающий по информативности двухчастевой картине на эту же тему, сделанной «Леннауч фильмом». Тему короткометражного фильма «Кто открыл Антарктиду» изложил в объеме журнального сюжета В. Бельчинский. И подобных примеров много.

Чтобы сделать сложное простым, а длинное коротким, нужны большой труд, талант и опыт. Просто — интересно — поучительно — таковы важнейшие принципы людей, делающих сюжет. В этом принципиально точном отношении к работе и таится главный секрет журнала, опирающийся на его почти тридцатилетний опыт и традиции.

2. Его величество — зритель

Чтобы увереннее всмотреться в будущее, полезно оглянуться в прошлое. Перенесемся на тридцать лет назад. Готовится первый номер «Науки и тех-

ники». Готовится совместно кинематографистами и учеными: у колыбели нового дела академик Е. А. Чудаков.

Большой ученый и опытный организатор Евгений Алексеевич Чудаков отлично понимал, что журнал потребует еще большего укрепления союза науки и искусства.

«Перед научными работниками и особенно перед режиссерами, работающими над журналом,— писал в 1940 году на страницах газеты «Кино» Е. А. Чудаков,— стоит трудная задача — дать законченный научный сюжет в небольшом метраже. В этом смысле продукция киножурнала совершенно уникальна. Приемы построения полнометражных технических картин не могут быть механически перенесены в журнал».

Как говорят шахматисты, академик Чудаков умел смотреть на много ходов вперед. Отсюда та долгая жизнь, которую получили миниатюры журнала «Наука и техника». Каждый из журнальных очерков до удивления мал, но, несмотря на миниатюрность размеров, каждый — законченное произведение популяризации, прочнейший сплав науки и искусства. А это, в свою очередь, способствовало накоплению опыта и традиций, дало возможность гибко перестраиваться в соответствии с требованиями, предъявлявшимися к журналу на ранних этапах жизни страны.

Просматривая старые научно-популярные книги и статьи, нетрудно обнаружить в них две разные тенденции популяризации. И если одна делала ставку на предельную простоту, ясность, занимательность, то вторую тенденцию характеризует стремление оперативно познакомить читателей с тем новым, что происходит в науке и технике, поразить воображение, дать толчок мыслям. Естественно, что оба направления имели и своих поборников и своих противников. Иначе и быть не могло — предпочтение одному из них отдать очень трудно. «Наука и техника» отыскала на перекрестке этих дорог свою самостоятельную дорогу.

Разумеется, выбор был сделан не сразу, не вдруг. Нащупывая путь к зрителю, энтузиасты нового дела упорно, годами искали новые формы наиболее интересных популярных кинорассказов о науке. Энтузиасты. Иначе не назовешь Д. Яшина, К. Когтева, Г. Могилевского, В. Попову, П. Петрову, покойного С. Чулкова, В. Мордвинову, Л. Коган, А. Кондахчана, Б. Альтшулера и других. Им обязан журнал многим из того, что сегодня прочно принято на вооружение.

Взяв курс на общедоступность, журнал повернул его затем в сторону оперативной информационности. И это естественно. Пока уровень технической культуры в стране был относительно низок, простота изложения составляла самое ценное качество информации, доносимой «Наукой и техникой» с экрана. Затем настал другой этап — простоте пришлось вступить в содружество с оперативностью. Потребность быстрого обмена успехами и достижениями техники стала очень важной для быстрого распространения новых технических методов и научно-технических идей.

Особую конкретность, утилитарность и эффективность работа научных киножурналистов приобрела в суровые военные годы. Осуществляя лозунг «Все силы науки и техники на разгром врага», киножурнал «Наука и техника» всесторонне популяризировал военные научно-технические знания. На экран выпускались деловитые, практически полезные сюжеты: «Простейшее газоубе-

жище», «Первая помощь при ожогах», «Пулемет Дегтярева» и другие. Когда части Советской Армии погнали врага на запад, началось восстановление железных дорог. Это было непросто. Достаточно сказать, что для сверления каждого отверстия в рельсе (а таких отверстий при укладке пути требовались тысячи) нужно было 20 минут. Именно в те дни журнал «Наука и техника» рассказал о том, как лейтенант Остапенко сконструировал пороховой дыропробойник. Вложив в него винтовочный патрон, путеец мгновенно простреливал рельс. Около тысячи отверстий за смену.

Естественно, что такого рода очерки, появлявшиеся в «Науке и технике», сыграли немалую роль в популяризации различных остроумных, полезных устройств.

Минуло трудное время войны. Наступил революционно-бурный период развития науки и техники. И это тотчас же наложило отпечаток на облик киножурнала. Узкая специализация, характерная для развития научно-технической мысли последних лет, потребовала от ученых и инженеров существенного углубления знаний. В современной науке и технике гораздо труднее быть энциклопедистами, чем, скажем, во времена Ломоносова. А энциклопедичность нужна. Ученый не может не испытывать потребности знать, что делают его коллеги. Отсюда резко возросшая роль популяризации, существенное изменение ее форм. Современная популяризация многолика. Она представлена изданиями разного уровня. С одной стороны, «Наукой и техникой», рассчитанной на всех, с другой — журналами типа «Природа», где ученые одной специальности доводят описание своей работы до понимания учеными других специальностей.

Разумеется, стиль популяризации «Науки и техники» далек от академизма «Природы». Но тем не менее ученые интересуются обоими журналами. Ведь «Наука и техника» не только рассказывает о том, что происходит в различных областях науки. Она и показывает. Исключительная информативность киножурнала «Наука и техника» делает его союзником печатных научно-популярных периодических изданий. И это обоюдное взаимовлияние прекрасно.

Вопрос об уровне популяризации жизненно важный. Если «Технику—молодежи» или «Знание — сила» читать будет лишь тот, кто испытывает интерес к научно-техническим проблемам, то киножурнал «Наука и техника» смотрят все, кто пришел в кинотеатр на художественный фильм. Отсюда неизбежность выбора манеры изложения, способной в равной степени увлечь и академика и домашнюю хозяйку.

Решая эту задачу, сценаристы и режиссеры чаще всего прибегают к сочетанию предельно простых определений главной мысли каждого очерка со столь же точным показом. В изображении журнального киноочерка фигурируют детали, которых, как правило, не замечает обычный зритель. Зато эти детали увидит и оценит специалист. Контакт простоты текста и насыщенности изображения информацией позволяет доходчиво, интересно и точно говорить о сложных проблемах, на первый взгляд совершенно недоступных широкому зрителю. Предельная простота изложения и есть та творческая смелость киножурналистов, которую надо всячески приветствовать.

Но, как ни сложны проблемы, возникающие перед киножурналистами, не только их решение определило современный облик «Науки и техники». Кроме

расширения кругозора и широких обобщений необходима была и дифференциация, углубление в те или иные проблемы. Вот почему по мере роста объема специальной информации от «Науки и техники» один за другим «отпочковывались» разные «дочерние издания».

Среди журналов, сегодня прочно стоящих на ногах, — «На стальных магистралях СССР», «Сельское хозяйство», «Новости строительства», детский научно-художественный журнал «Хочу все знать», «Альманах кинопутешествий»... Все они делают большое дело, хотя специализированный журнал «На стальных магистралях СССР» меньше всего похож на детский киножурнал «Хочу все знать».

3. Желания и возможности

Из того, что мы рассказали, можно составить впечатление, что старейший научный киножурнал «Наука и техника» способен делать все, чего требует от кино современная популяризация. К сожалению, это не совсем так. Возможности журнала грандиозны. Огромны и его желания. Увы, не всегда они совпадают. Хорошие сюжеты здесь ищут. В журнале стараются как можно шире показать тот мир, который нас окружает. Вот почему с очерками о природе соседствуют очерки об атомных реакторах, рассказы о космосе перемежаются с рассказами о медицине.

Возможность воочию увидеть то, что происходит в лабораториях ученых, приводит подчас к неожиданным результатам. Так, посмотрев в одном из номеров «Науки и техники» киноочерк об эффекте Юткина, или, как его еще называют, электрогидравлическом ударе, группа одесских инженеров решила применить этот эффект и разработать на его основе новый способ очистки отливок. Решение одесситов оказалось удачным. Режиссер-оператор А. Зильберник выехал в Одессу, чтобы снять новый сюжет. Вот и вся история. Она показалась мне интересной демонстрацией действенности материалов журнала.

Позвольте, вправе возразить читатель, ведь далеко не каждый сюжет приводит к таким интересным результатам. Разумеется, нет. Но в подтверждение, что рассказанная нами история это выражение определенной закономерности, позволю привести и другие примеры.

Режиссер-оператор В. Вырубов снимал сюжет о кровообращении в капиллярах. Заметим, что до его съемки еще никому не удавалось получить киноизображение этого сложного процесса. Дальше фотоснимков дело не шло. Придумав специальное приспособление, В. Вырубов решил, казалось бы, очень локальную задачу — снял миниатюрный очерк для журнала. Однако одновременно он сделал и нечто большее. Ведь некоторые явления (например, всасывание никотина в кровь курильщика) стали впервые воочию видны. Естественно, ученые поспешили взять способ Вырубова на вооружение, и он будет теперь способствовать новым открытиям.

И, наконец, третий, пожалуй, наиболее интересный пример. Войдя в контакт с Комитетом по делам изобретений и открытий СССР, журнал рассказал о темах, которые нужно решить нашему народному хозяйству. Это были не задачки, вроде тех, что печатаются в занимательных отделах научно-популярных журналов. Для решения предлагались пусть скромные, но тем не менее неразрешенные научно-технические проблемы. Зрители приняли активное участие в необычном эксперименте. Поток писем, где из-

лагались решения задач, был великолепной наградой тем, кто подготовил этот необычный номер.

Обслуживая огромную армию зрителей (а благодаря телевидению коммуникабельность «Науки и техники» очень велика), журнал вносит драгоценный вклад в повышение научно-технической культуры зрителя, расширяет его представления о мире науки и техники.

Что говорить — телевидение резко расширило зрительскую аудиторию журнала. Но хотя пятнадцатиминутная телевизионная сетка позволяет показать десятиминутный одночастевый киножурнал, его часто рвут посередине, обрывают титры и уж никогда не объявляют в программах названия очерков, хотя такое «оглавление» существенно повысило бы эффективность «Науки и техники» при телевизионном показе.

Поставив вопрос: что может «Наука и техника»? — нельзя умолчать и о том, чего журнал еще не сделал. Журнал справедливо упрекают в некотором консерватизме кинематографических форм. Обвинение опасное. От консерватизма до самого обыкновенного штампа уже не так далеко.

Пожалуй, не будет преувеличением, если мы назовем лаконичность главной силой, определяющей стилистику журнала. Именно она — три минуты на тему и не более — обусловливает ту строгую заданность, в которой трудятся работники журнала. Но лаконичность одновременно и друг и враг сценаристов и режиссеров. Угрожая им стандартными решениями, она безжалостно строга ко всему, что мешает понять главное. Прокрустово ложе миниатюрного сюжета легче всего вмещает банальные решения. Самое трудное их туда не пустить. Вот почему «Наука и техника» на протяжении всей своей истории остро нуждается в высококвалифицированных творческих кадрах.

Сценарист обязан в совершенстве знать оба языка — и язык популяризации и язык искусства. Он первым знакомится с объектами будущих съемок и придумывает способ наиболее интересного, наиболее эффектного и одновременно экономичного показа на экране. Однако сценарист в журнале «Наука и техника» — невидимка. Его труд используют, но имя в титрах указывают не всегда, хотя там находится место всем: режиссеру сюжета, режиссеру выпуска, операторам, директору, редактору, научным консультантам...

В отношениях журнала с авторами есть и другая сторона дела. Далеко не всегда перед режиссерами и авторами ставятся достаточно четкие задачи. Редакция не сообщает своему авторскому активу списка особо сложных тем, которые ей хотелось бы решить, не устраивает внутренних конкурсов на наиболее интересные авторские решения по тем или иным поводам.

4. Искать и работать!

Так, постепенно мы подошли к проблеме, от разрешения которой может во многом зависеть успешное будущее журнала. Я имею в виду эксперимент. Эксперимент и творческий и экономический. Не могу сказать, чтобы это было чересчур ново. Да и вся история «Науки и техники» это, по существу, большой смелый эксперимент, который дает отличные плоды.

Одна из важных пружин развития науки — гипотеза. Обоснованное, но до конца не доказанное предположение открывает бездну возможностей и для

дискуссий, продиктованных разными точками зрения, и для парадоксов, лежащих в основе конфликтов, необходимых популяризаторам.

Увы, и парадоксы, и дискуссии, и нерешенные проблемы науки — не частые гости в «Науке и технике». И это плохо. Ведь наша задача не только информировать или просвещать, но и будить мысль, учить думать, а для этого «благополучные» сюжеты не всегда пригодны.

Для того чтобы стрелять, необходимо оружие. Чтобы проникать с кинокамерой в самые различные уголки обширного мира современной науки, необходимо надежное техническое оснащение. Уж очень различны задачи — то снять явление, протекающее за доли секунды, то заглянуть в микромир, туда, к границе живого и неживого, то разглядеть безбрежное море космоса.

Все это просто записать одной, двумя фразами, но безумно трудно снять. И чтобы сделать это, журнал, ежегодно снимающий более ста различных научных тем для десятков миллионов зрителей, не может быть не вооружен до зубов.

Далеко за примером не ходить. Недавно известный сценарист принес в редакцию сценарий сюжета «Рапиры ткут» — о новом сверхскоростном ткацком станке. Он не предвидел каких-либо трудностей, так как отбирал материал, даже посмотрел кадры, снятые с исследовательской целью работниками института. Однако реализовать замысел в журнале не смогли. Для своих исследований институт пользовался камерой, делающей 5000 кадров в секунду, а «Наука и техника» такой камеры не имела.

Другой пример. Если нанести на карту места, где работали и работают съемочные группы журнала «Наука и техника», то география съемок окажется на редкость бедной. И это не потому, что работники журнала не хотят ехать за интересными материалами. Нет, они не могут ехать!

Допустим, в городе Н. есть интересная тема. Но надо, чтобы тем было не меньше трех. Только тогда экспедиция станет экономически возможной. Экономические и творческие трудности тесно переплетаются. Больше того, экономические условия работы в журнале превращаются в высокий барьер при поиске новых тем, новых интересных творческих решений.

Журнал стоит на ногах твердо. Он делает благородное дело. Его любят, смотрят. Свидетельство тому — почта журнала. Сколько теплых слов, сколько официальных писем на бланках с печатями солидных учреждений, интересующихся дополнительной информацией о новых машинах, новых методах, опубликованных в журнальных очерках.

В предисловии к учебнику аэродинамики академик Б. И. Юрьев написал, что научная работа начинается с конца. Это очень верная мысль: только сформулировав цель, можно найти к ней лучшую дорогу. Я вспомнил это высказывание, потому что, заканчивая обзор сложного творческого пути журнала, хочу увидеть его будущее. Оно представляется мне прекрасным. Объем научной информации непрерывно растет. Отсюда увеличение периодичности журнала. Через несколько лет он, наверное, станет еженедельным. Окрепнут его связи с телевидением и, кто знает, быть может, скоро на голубых экранах, как принято нынче называть телевидение, появится «толстый» журнал «Наука и техника», сделанный объединенными усилиями работников кино и телевидения. Но для этого нужно еще много искать и работать.

Библиография

Думая о накопленном, замечая новое

А. Анастасьев

Книга Н. Зайцева «Правда и поэзия ленинского образа»* занимает особое место в ряду многих работ, посвященных решению сложнейшей художественной задачи в театре и кино. Прежде всего она примечательна полнотой заключенного в ней материала. В результате многолетних разысканий, внимательного изучения громадной прессы двадцатых годов автор открыл и собрал воедино множество неизвестных или забытых опытов создания ленинского образа в пьесах и сценариях на раннем этапе советского искусства. Новизна фактов — вот что вызывает особый интерес к главе «Первые подступы». А затем Н. Зайцев, задерживая свое и читательское внимание на всех наиболее значительных пьесах, сценариях, спектаклях и фильмах, воссоздающих образ Ленина, прослеживает эволюцию сценической и кинематографической Ленинианы и выдвигает существенные творческие проблемы. Если прибавить к этому обширную, едва ли не исчерпывающую библиографию, в которую входят драматические произведения о Ленине, высказывания писателей, режиссеров и актеров о работе над ленинским образом, а также исследовательские работы и критические статьи, то станет ясно: книга Н. Зайцева представляет собою некий итог изучения Теа- и кинолениниаы на нынешнем этапе искусства и искусствоведения и служит исходным рубежом для дальнейшей работы.

Не надо думать, что книга эта ценна только собранием и обобщением фактов. Автор вдумчиво и, как мне кажется, в основном верно уловил процесс развития и обогащения ленинского образа на сцене и на экране и, что самое главное, раскрыл внутренний смысл работы художников на разных этапах. Характерны названия

---

* Н. Зайцев. Правда и поэзия ленинского образа. Л., «Искусство», 1967.

основных частей книги: «Предыстория», «Изображение», «Видение», «Сопричастность». Эти понятия передают движение образа от чисто внешних приемов изображения к проникновению во внутренний ленинский мир и установлению крепких духовных связей художественного образа и зрительного зала. Книга бесспорно выигрывает от того, что в отличие от других подобных работ Н. Зайцев исследует художественный образ В. И. Ленина одновременно и в театре и в кино. Перед художниками сцены и экрана стояли и стоят родственные задачи, это общий процесс, и главное в нем — актер в роли Ленина.

О книге «Правда и поэзия ленинского образа» уже много писали, и вряд ли есть необходимость еще раз подробно и последовательно ее анализировать. Мне бы хотелось, отталкиваясь от книги (от того, что в ней есть, и что, как мне кажется, упущено автором), высказать некоторые соображения о приметах нового в создании сценического и кинематографического образа Ленина. Книга дает для этого основания, и в этом, в частности, ее не только историко-теоретическая, но и практическая ценность.

Одна из глав книги называется «На гребне событий или в «день тишины»?» В этом вопросе мы ощущаем новизну в создании ленинского художественного образа. Первые опыты в кино и театре, начиная еще с «Октября» Эйзенштейна, изображали Ленина в решающие моменты истории и прежде всего в дни Октябрьской революции. Так было в «Человеке с ружьем», в «Правде». Нет никакого сомнения, что и в дальнейшем фильмы и спектакли о Ленине — вожде и стратеге исторического переворота, о Ленине в самые драматические моменты революции займут главенствующее положение в Лениниане. Такие произведения уже появились — достаточно назвать «Шестое июля» или «Между ливнями». А вместе с тем появляются произведения, где Ленин предстает перед нами в иной обстановке — дома, на отдыхе, в общении с близкими, с друзьями. И это тоже очень дорого — так расширяется художественное осмысление ленинской жизни, нащупываются пути более глубокого проникновения во внутренний мир великого человека.

Примечательно: пьесы и фильмы, в центре которых находится образ В. И. Ленина, все более приобретают жанровую определенность, жанровое многообразие. Трагедийное представление «Третья патетическая», народная драма «Вечный источник», опыт документальной драмы «Шестое июля», новеллы «Рассказы о Ленине» и «Аппассионата». Существенно, что здесь сказывается стремление к раскрытию многогранности ленинского образа, ощущается возросшая активность писателей и режиссеров, по-своему увидевших тему и избравших свои художественные пути ее воплощения.

Существенно и другое. Наряду со стремлением к документальной правде, к показу характера Ленина на фоне истории (недаром игровые эпизоды нередко соседствуют с хроникальными), писатели и режиссеры пытаются постигнуть духовную жизнь Ленина, вникнуть в самые глубины его мысли, постичь драматизм и величие его характера. В этом отношении показательны сцена в Горках из «Третьей патетической», где Ленин размышлял вслух о времени и о себе, пьеса «Между ливнями», содержащая два продолжительных внутренних монолога Ленина, и, конечно, фильм «Ленин в Польше». Быть может, не все удалось в этом фильме, но он чрезвычайно ценен как художественный

эксперимент, как поиски новых путей создания ленинского образа в кино, ведь вся картина — это монолог или, как замечает Н. Зайцев, «даже не монолог, а непроизнесенные раздумья».

Новизна в драматургии сопровождается новыми приметами актерского искусства. На сцене и экране сложилась превосходная традиция исполнения роли Владимира Ильича Ленина, идущая от Щукина и Штрауха, великолепно продолженная Смирновым, Честноковым и другими артистами. Конечно, все это очень разные художники и каждый внес с в о е в ленинский образ. Несомненно, на протяжении многих лет и десятилетий в искусстве одного и того же актера образ менялся, обогащался новыми чертами — достаточно сравнить, скажем, штрауховского Ленина на экране в «Человеке с ружьем» и в «Рассказах о Ленине». Но при всех индивидуальных оттенках и красках — это все же единый путь динамического портрета, это одна традиция, которую можно назвать классической.

У классической традиции большое будущее, наверняка на этом пути будут одержаны новые победы. Однако хорошо, что уже сейчас ощущаются поиски новых, иных актерских решений. Направление этих поисков я бы определил так: достижение большей внутренней актерской свободы (в эстетическом смысле этого слова), более смелое выявление в ленинском образе личности художника.

Однажды В. И. Ленин в беседе с художником А. Магарамом, сделавшим его портрет, вглядываясь в рисунок и отвечая на вопрос художника, достигнуто ли портретное сходство, заметил: «Конечно, сходство здесь, безусловно, имеется, но я вас не вижу в этом портрете».

Суждение необычное, глубокое и точное! И в особенности применительно к актеру, который по самой природе своего искусства неотделим от изображаемого героя. В лучших сценических образах Ленина это проявилось особенно четко: всегда виден художник, его личность.

Н. Зайцев в своей книге затрагивает эту проблему. Он совершенно верно пишет: «Нечто «от себя» непременно привносили в ленинский образ и драматурги, и постановщики всех значительных спектаклей о Ленине, и актеры, игравшие Ленина. Чем крупнее их талант, тем явственнее ощутимо их «свое» в Ленине» (стр. 232). Автор продолжает эту мысль и более конкретно — в связи с исполнением роли Ленина И. Смоктуновским. Не высказывая своего определенного мнения об этой работе, но склоняясь к тому, что в опыте актера есть немало ценного, Н. Зайцев замечает: «Необычность работы этого актера, между прочим, еще и в том, что он не стремится к абсолютному перевоплощению, считавшемуся ранее для этой роли непременным. Все-таки он нет-нет да и напомнит где-то о себе самом. Наверное, это не бесспорно. И, видимо, в этом одна из причин неприятия фильма некоторыми критиками» (стр. 271).

Все это требует пристального внимания, и, как мне кажется, большей ясности и определенности. Я считаю, что И. Смоктуновского в фильме «На одной планете» постигла неудача. Неудача — потому что актер не раскрыл л е н и н с к о г о характера, он предложил нам образ сильного, интеллектуального, целеустремленного, но д р у г о г о человека. Если говорить совсем коротко, в этом фильме Ленин лишен демократичности, в его внутреннем облике ощутимы некие «профессорские» черты. Не в том беда, что «нет «непременных» жестов, почти незаметно грассирование» (стр. 272), а в том, что роль эта играется не в ленинской эмоциональной

интонации, не в ленинском внутреннем ритме. Но ведь произошло это вовсе не потому, что актер «нет-нет да и напоминает где-то о себе самом». То, что Смоктуновский стремился сохранить в образе свою индивидуальность, что его задача действительно вышла за пределы абсолютного перевоплощения,— мне как раз кажется приметой нового в создании ленинского образа на экране и на сцене. Ленинский характер в преломлении творческой индивидуальности э т о г о актера — вот путь, на котором могут быть достигнуты новые достижения. Они уже обнаружились.

Сообщение о том, что на роль Ленина предполагается в театре имени Вахтангова Михаил Ульянов, вызвало большие ожидания. Первая проба уже состоялась — не на сцене, правда, а в телевизионном фильме «Поименное голосование». Сценарий М. Шатрова рассказывает о заседании съезда Советов, на котором был ратифицирован Брестский мир. На протяжении всего фильма Ленин находится в президиуме съезда — слушает выступления ораторов, говорит с трибуны, ведет разговор в перерыве. Казалось бы, совсем не драматические положения, создающие невероятные трудности для актера. Но драматизм заложен в самой ситуации, ибо сейчас решается судьба революции и республики, и Ленин отчетливо понимает, сколь многое зависит от единственно правильного решения. Вот это сложное состояние, в котором мы ощущаем огромную решимость Ленина, настороженность, грусть и многие другие чувства, и раскрывает М. Ульянов.

Поначалу замечаешь некоторое расхождение внешнего облика со знакомыми портретами, но вскоре это ощущение пропадает, и мы оказываемся во власти ленинской мысли, ленинской заботы. Но ведь так же и в лучших сценах других актеров. В чем же новое? Мне кажется, эта новизна в большей внутренней свободе Ульянова, в том, что мы ощущаем не только личность героя, но и личность художника. Это проявляется в убежденной, темпераментной речи с трибуны, в общении с другими участниками съезда, в настороженном взгляде, ожидании. В моменты выступления, бесед, голосования — во всем мы видим органическое, непосредственное, личное чувство артиста. Не побоимся сказать — артист наделил своего Ленина своими чертами, и потому мы воспринимаем его образ не как портрет — даже самый совершенный! — а как живой сценический характер, отмеченный печатью его создателя.

В большой мере такая новизна сказалась в исполнении роли Ленина Ю. Каюровым в фильме «Шестое июля». Отказ от многих (ставших уже привычными) выразительных средств, отсутствие каких бы то ни было акцентов в пластике и речи объясняются, мне кажется, не желанием полемизировать с предшественниками, а стремлением к более обобщенному образу, в котором герой неотделим от личности актера. Причем в отличие от Смоктуновского Каюров в е р е н характеру, он в сдержанной, лаконичной манере передал его главные духовные свойства, его человеческий темперамент.

Я вовсе не хочу сказать, что М. Ульянов и Ю. Каюров открыли совершенно новые пути в создании ленинского образа. Ясно, что фундаментом им послужило сделанное другими, ясно и то, что эти другие тоже выражали в образе свою личность. Вспомним, например, как неожиданно, но очень убедительно прозвучала «чеховская» интонация Б. Смирнова в «Кремлевских курантах» и «Третьей патетической».

Эти наблюдения не расходятся с выводами Н. Зайцева — автор книги, по-моему,

верно пишет о возрастании индивидуального начала, как примете современного искусства (стр. 238), и связывает этот процесс, в частности, с созданием художественного образа Ленина. Мне же хотелось сказать о соотношении героя и характера в художественном образе более определенно, привлекая новый материал. Думаю, что здесь намечается плодотворный путь развития и обогащения сценической и кинематографической Ленинианы.

У Н. Погодина есть мысль, близкая тому, о чем шла речь. Вспоминая свои первые опыты, драматург писал: «Я понимал, что при всем высоком трепете перед личностью Ленина, я должен обращаться с образом Ильича, как с любым другим литературным образом,— иначе ничего не получится: образ утратит свою жизненную непосредственность, на первый план вылезут цитаты, которые неизбежно будут выпадать из художественной ткани пьесы»*. Мне кажется, в этой мысли заложены основы создания подлинно художественного образа Ленина в драматургии, на сцене, в кино. И напрасно Н. Зайцев обошел вниманием в своей книге эту проблему. Ведь даже общепризнанные пьесы и сценарии, даже превосходные актерские исполнения все же страдают цитатностью в буквальном и расширительном понимании этого слова.

Вообще мне кажется, что настала пора более высокой требовательности к художественным произведениям о Ленине. В этом смысле в книге Н. Зайцева чувствуется некоторая недоговоренность. Несомненно, пьесы Погодина — это открытие в искусстве, первый и надежный шаг на пути создания драматического образа Ленина. Однако при всех их неоспоримых достоинствах, мы, в частности и я, словно бы не замечали, что изображенная на сцене историческая обстановка упрощена, что Ленин показан в этих драмах вне истинных отношений с единомышленниками и противниками: противники представлены людьми более слабыми, чем были в действительности, ближайшие соратники лишь сопутствуют Ленину, превращаясь в безликие фигуры. Несправедливо обвинять в этом большого писателя — на то были объективные причины.

Погодин и Корнейчук стали отважными первопроходцами и правомерно заслужили признание. Трилогия Погодина — это действительно писательский подвиг. Глубокое уважение вызывает настойчивая устремленная работа Габриловича, Каплера, Шатрова, Штейна и всех драматургов, которые с чувством ответственности во всеоружии таланта берутся за ленинскую тему. Но, воздавая должное писателям, одержавшим победы, необходимо трезво, реалистически оценить эти победы и хорошо понять, что «главная книга» нашей сценической Ленинианы еще не написана. Нельзя измерять художественные результаты высотой темы, а это у нас бывает. Необходимо задуматься о том, каковы пути укрупнения, углубления ленинского образа в киноискусстве и на сцене. И хорошо, что в этих раздумьях нам не надо гадать, не надо придумывать абстрактные и потому всегда бесплодные рецепты. В некоторых пьесах, фильмах и актерских работах новое уже нащупывается и кристаллизуется. А теоретические работы, подобные книге Н. Зайцева, помогают осмыслить это новое.

* «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 83.

Быть на кончике луча...

А. Каменский

Должно быть, самая кинематографическая из всех когда-либо написанных книг — «Ни дня без строчки» Юрия Олеши. Это огромная сюита маленьких заметок, удивительных по своей искренности и душевной открытости — исповедь чистого сердца.

Каждый из фрагментов этой книги обладает внутренней цельностью и законченностью, а также редкостной зрительной четкостью рассказа. Повествование и читаешь, и видишь. Любой из эпизодов — «этюд — картина».

Все вместе они составляют книгу жизни. Сложная мозаика ее кадров сливается в единую поэтическую композицию, глубоко современную и вместе с тем объединяющую прошлое, настоящее и будущее значительностью и мудростью своих образов и размышлений.

Книгу завершают поразительные по своей неожиданности и высокой простоте слова:

«Ничего не было в моей человеческой жизни, что обходилось бы без участия солнца, как фактического, так и скрытого, как реального, так и метафорического. Что бы я ни сделал, куда бы ни шел, во сне ли, бодрствуя, в темноте, юным, старым,— я всегда был на кончике луча».

Заключительная фраза представляется мне как бы формулой поэтического идеала человечности. И — девизом современной киносъемки. Не техническим, разумеется, а образным, выражающим конечную суть задачи постановщика и оператора любого фильма.

Я не раз вспоминал слова Олеши, когда читал недавно вышедшую книгу Майи Меркель «В сто сорок солнц...»*.

Автор задался целью разобраться в основных проблемах советского операторского искусства на протяжении десятилетия — 1957—1967 годы (столь точная хронология определяется без труда, ибо за отправную точку М. Меркель берет фильм «Летят журавли», который она считает, и вполне обоснованно, началом нового этапа в творческой истории советской кинокамеры). В книге идет речь о работах С. Урусевского, В. Дербенева, В. Юсова, М. Пилихиной, И. Грицюса, Н. Олоновского, А. Кузнецова, Л. Пааташвили и некоторых других известных мастеров, чьи произведения оставили особенно заметный след в нашем кинематографе упомянутых лет.

Но перед нами не серия монографических очерков, хотя в книге и есть наметки для отдельных творческих портретов. В целом это проблемная работа, посвященная поискам, экспериментам, «тектоническим сдвигам» в области изобразительного языка нашего кинематографа, его зрительной речи и всему спектру взаимоотношений съемки и образа, шире того — самой жизни.

Прямо скажу, стержень этого проблемного разговора ухватываешь не сразу и не без трудностей, которые были вовсе не обязательны. Уж не знаю кому не вполне доверял автор — себе или читателю, но на всей книге лежит печать эффектной броскости, иногда даже развлекательности, которые словно бы должны вознаградить за сложность и сугубо искусствоведческий характер основного содержания всей работы в целом. И заглавие книги, хоть и взято оно из прекрасного стихотворения, хорошо для афиши, но ровным счетом ничего не говорит о сути изложения; и оформление по большей части подобрано как для рекламного буклета; и в самом тексте очень много «захватывающих» пересказов сюжетов, которые зачастую только отвлекают от дела, а также лихой ли-

---

* Майя Меркель. В сто сорок солнц... М., «Искусство», 1968.

тературности, мешающей четкой ясности аргументации.

Я вовсе не поклонник педантично-чинной академичности и уж тем более занудных канцеляризмов, всех этих «некоторые из которых», «выражают», «отражают» и «являются», якобы отличающих подлинную научность от «популярщины». Но я за стиль, отвечающий теме. М. Меркель от такого стиля в своей книге часто отклоняется — и не потому, что привыкла мыслить и писать в духе какого-нибудь телевизионного конферанса (многие страницы книги убедительно доказывают иное), а, очевидно, из опасения «утратить контакт с аудиторией». Это, однако, необоснованное предубеждение. Вдвойне необоснованное: во-первых, потому, что у нас достаточно много людей, которых жгуче интересуют самые специфические проблемы искусства, а во-вторых, читатели, далекие от подобных интересов, все равно отложат в сторону книгу М. Меркель, разве что перелистав ее и поглазев на иллюстрации.

Но пусть все сказанное будет лишь заметками на полях. Тем более, что они относятся не только к данной книге, а вообще к любым попыткам соединить несоединимое: исследование трудных проблем и внешнюю занятность.

Если же оставить в стороне броскую орнаментику внешней занимательности, то книга М. Меркель, несомненно, содержит много метких, интересных и подлинно профессиональных наблюдений и размышлений. С ними можно соглашаться или спорить, но в серьезности и остроте проникновения в материал им никак не откажешь.

Разговор первой главы книги, как уже говорилось, сконцентрирован вокруг тех новаторских принципов, которые принес в наш кинематограф С. Урусевский в съемке фильма «Летят журавли». «Журавли взорвали экран,— пишет М. Меркель.— Они расшевелили мысль, разбудили воображение... Журавли предложили иной язык, иную форму общения со зрителем».

В этой связи автор утверждает, что операторская концепция Урусевского позволила кино обрести законченную художественную самостоятельность, покончила с подражанием фотографии, театру, живописи. В частности, как полагает М. Меркель, в живописи «кусок жизни, заключенный художником в раму, волнует, доставляет наслаждение, не вызывая и не пытаясь вызвать эффект присутствия». А вот камера Урусевского «взбунтовалась, возмутив покой и гладь экрана. Раскололись годами сбивавшиеся композиции, разбежались по экрану еще недавно приклеенные световые пятна, блики, тени». В силу этого «стали более доступны и глубина человеческих настроений, переживаний, подробности поведения, взаимоотношения людей».

Во всех этих наблюдениях и соображениях много верного, но выводы и особенно противопоставления, по-моему, не вполне точны. Как это ни парадоксально звучит, но чем дальше Урусевский уходил от внешнего подражания живописи, тем больше он приближался к ее духу и сущности, тем увереннее и определенней создавал он новый жанр изобразительного искусства — кииноживопись. К слову сказать, в станковой живописи (а уж в современной — даже с особой подчеркнутостью) всегда есть эффект присутствия и ощущение непосредственности увиденного. Но они воспринимаются зрителем в итоге более или менее длительного рассматривания полотна, и с этой особенностью восприятия, созерцания своих работ художники связывают всю систему их эмоционального воздействия. Поэтому построение каждого отдельного кинокадра по принципам живописной композиции — сущая бессмыс-

лица, ибо за мгновение своего существования на экране она, эта композиция (даже самая отличная!), не может раскрыться перед зрителем во всем богатстве своего содержания.

Заслуга Урусевского вовсе не в том, что он попросту отказался от традиций живописного изображения (это неминуемо привело бы к гибели художественной выразительности экрана), а в том, что он развернул их во времени, в движущейся последовательности монтажной фразы. Острота ракурсов, неожиданность точек зрения и экспрессия их смены, виртуозное владение эффектами кинооптики — все это, при всей своей важности, в конечном счете второстепенно и подчиненно. Главное и определяющее — внутренняя цельность, изобразительная закономерность «абзацев» и «глав» киноповествования. Они сопряжены с развитием образной мысли, служат ее воплощению и реализации. Они помогают добиться и той жизненной непосредственности, которой дышит экран Урусевского, его современности и волнующей искренности: нарочитость, искусственность натуралистической съемки были одними из существенных тормозов на пути достижения таких целей.

Как это часто случается, открытия С. Урусевского были поняты некоторыми его молодыми коллегами внешне, всего лишь как набор острых, необычных приемов. Подражательные ленты, полные «острой изобразительной бравады», не обеспеченные золотым запасом глубокой содержательности и внутренней зрелости художественного метода, М. Меркель характеризует как «болезнь левизны». Не уверен, что понятие «левизны» здесь служит достаточно верным определением, но иронические характеристики эпигонских съемок, содержащиеся в книге, вполне обоснованны.

Пожалуй, самые ценные и интересные страницы книги «В сто сорок солнц...» — те, где на примерах различных фильмов рассказывается, как «формируется новая изобразительная речь» в нашем кинематографе. Особенно полно и развернуто рассмотрена автором работа В. Юсова в «Ивановом детстве» и В. Дербенева в картине «Человек идет за солнцем». Но в большинстве случаев М. Меркель судит о творчестве операторов в связи с различными поворотами и гранями образного языка и формальных проблем современного кинематографа.

В частности, она пишет о прозаической и поэтической системах съемки. Первая из них, по мнению автора, ограничивается спокойной повествовательностью и, так сказать, невмешательством в жизнь, изображаемую «как она есть». Вторая — «полна метафор, символов, сложных ассоциаций, которые будоражат изображение».

Несомненно, что две такие тенденции существуют (хотя и не в резкой раздельности — есть сколько угодно примеров переплетения двух этих систем). Ни к чему доказывать, что обе они имеют право на жизнь — это уже многократно доказано историей кино, далекой и недавней.

Но, пожалуй, следовало более отчетливо подчеркнуть, что «прозаическая» система обладает не меньшим богатством художественных возможностей, чем любая иная, что она своими средствами может добиться и большой силы эмоционального воздействия и мощной образной концентрации.

Однако М. Меркель, явно вступая в противоречие со своими же собственными наблюдениями и суждениями, приходит к выводу, который кажется мне неверным. «Оказывается,— пишет она,— возможны две изобразительные правды на экране — документальная и художест-

венная. Первая живет за счет убедительности самого содержания. Пожалуй, именно это свойство хроники — быть зрительно неопровержимой — и вызвало у художественного кинематографа, во всяком случае у прозаического его направления, повышенный интерес к ней».

Автор оговаривается, что документальность художественного кинематографа и документальность хроники — «разные понятия». Но от такой оговорки «прозаикам» не становится легче. Ведь у них, как свидетельствует приведенная выше формула, только и заботы, что жить «за счет убедительности самого содержания». Самое право на художественное обобщение у них отнято. Они низведены до уровня натуралистов, которые фиксируют жизнь «в сыром виде», не пропустив ее через свое сердце, ум, воображение.

Это, конечно же, несправедливое заключение. Ни лучшие итальянские неореалисты, ни наши «прозаики» до натурализма не опускались.

Да и вообще не бывает «двух правд». Правда только одна — и в жизни и в искусстве. Есть лишь разные пути ее постижения и воплощения.

В книге М. Меркель рассыпано очень много зорких, профессионально метких замечаний о светописи, линейной графике, тональных и цветовых решениях кадров, о композиционных ритмах, приемах монтажного объединения и других элементах изобразительной речи современного советского кинематографа. Жаль только, что все эти замечания и наблюдения именно разбросаны по тексту, не сведены воедино, не дают законченно ясного представления об эволюции художественных приемов съемки у наших операторов за недавние годы. Последняя глава книги, содержащая пять коротких интервью с И. Грицюсом, В. Юсовым, Н. Олоновским, А. Кузнецовым и С. Урусевским, очень интересна и ценна сама по себе, но не может заменить обобщающих выводов и четких заключений.

Страницы этой небольшой рецензии я отдал по преимуществу полемическим замечаниям. Но вовсе не потому, что я считаю книгу М. Меркель неудачной. Напротив, на мой взгляд, это ценная работа, впервые охватившая огромный и совершенно неизученный материал. Книга во многих отношениях имеет новаторский характер, касается таких вопросов и проблем, которыми у нас очень мало занимаются, хотя они имеют огромное, в чем-то даже решающее значение для судеб нашего киноискусства.

Но именно поэтому критические замечания тут нужнее похвал, бесспорно заслуженных талантливым автором. Ведь работу надо продолжить и развить во многих направлениях, добиться большей ясности и определенности выводов. И прежде всего — решить, что же нужно мастерам нашего современного кино, в том числе и операторам, чтобы показать жизнь во всей ее сложности и богатстве, в неодолимом движении к торжествующей человечности — «на кончике луча».

Из истории «Ленфильма». Л., «Искусство», 1968.



Вышел первый том «Из истории «Ленфильма» — коллективной работы научных сотрудников Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.

Во вступительной статье М. Блеймана, который, как сказано в предисловии, является и «одним из ветеранов ленинградского кино», объяснено, почему темой исторического исследования стала не эволюция одного из стилистических направлений советского кино, а именно история студии, коллектива, начавшего свой путь в двадцатых годах. «Ленфильм» был не только кинофабрикой, не только ателье, где производили фильмы,— читаем мы в этой статье.—«Ленфильм» был коллективом... Была единая манера ленфильмовских операторов. Было какое-то единство в творческом почерке режиссуры... Была единая манера школы актерской игры, словом, был стиль «Ленфильма».

Разумеется, общий стиль вовсе не означал единообразия творческих решений. И страницы из истории «Ленфильма» свидетельствуют об этом.

Но было в те годы на ленинградской студии еще нечто существенное, что, понятно, трудно передать словами, о чем не сохранилось никаких документальных свидетельств, что живет только в памяти участников и современников: ощущение счастливого содружества и сотрудничества. Я помню, как режиссеры и московской, и киевской, и одесской кинофабрик привозили показывать в Ленинград свои новые работы не без трепета и робости. Обсуждения проходили бурно, остро и бескомпромиссно. Как, кстати, и заседания художественного совета «Ленфильма».

Мне жаль, что именно вот это своеобразие не нашло отражения ни во вступительной статье М. Блеймана (в целом интересной), ни во всем сборнике. Только в протоколах просмотров и обсуждений художественным советом студии новых фильмов Е. Червякова и П. Петрова-Бытова, помещенных в конце первого тома, можно обнаружить приметы атмосферы тех лет.

Другие публикации помогают понять и объяснить историческое движение во времени ленинградского кино. В этом смысле чрезвычайно интересно читать материалы сборника, посвященные старшим мастерам «Ленфильма», начинавшим свою деятельность еще в дореволюционном кино,— А. Пантелееву, А. Ивановскому, Ч. Сабинскому и другим. Отрывки из воспоминаний А. Ивановского посвящены преимущественно истории работы над фильмом «Дворец и крепость». Публикация Б. Гловацкого о первом советском кинорежиссере А. Пантелееве представляет собою обзор, к сожалению, не законченной режиссером рукописи «Полвека на трудовом фронте», дополненной, как указывает автор обзора, «архивными документами, отзывами печати, воспоминаниями современников».

Скажу сразу, что как раз та часть тома, в которой

представлены публикации ранее неизвестных или забытых материалов, кажется мне наиболее сильной и важной. В этот раздел входят и режиссерские сценарии несохранившихся фильмов Евгения Червякова «Девушка с далекой реки» и «Мой сын», его же статьи о своих ролях и фильмах, наконец, забытые рецензии и статьи о его творчестве. К этим же материалам относятся и воспоминания Э. Арнольди о первых шагах нашего киноведения и две статьи Адриана Пиотровского, посвященные наиболее актуальным проблемам эпохи немого кинематографа.

Наконец, среди этих материалов и документов наиболее ценной является фильмография немых художественных фильмов, поставленных на Ленинградской кинофабрике в 1918—1934 годах, составленная Д. Иванеевым при участии Е. Беневича, наиболее полная из всех до сих пор публиковавшихся.

Две большие монографические статьи, написанные С. Гуревич, посвящены Е. В. Червякову и П. П. Петрову-Бытову. Автор анализирует и те фильмы, которые были сняты за пределами «Ленфильма». Хотя и понятно стремление исследователя наиболее полно охарактеризовать творчество этих значительных режиссеров, совсем неизбалованных вниманием киноведов, но все-таки оно заметно противоречит принципам этого сборника. Дело в том, что как раз история «Ленфильма» должна была быть именно историей того процесса развития советской художественной кинематографии, который развивался в пределах этой студии.

И мне почему-то кажется, что этот путь изучения богатого наследия творческого коллектива был бы гораздо более плодотворным и для понимания индивидуальности таких режиссеров, как Червяков и Петров-Бытов. Больше того, обнаружились бы с наглядностью совсем иные черты творческого родства между отдельными режиссерами, нежели те, о которых принято было до сих пор говорить и в общих и в специальных исследованиях по истории кино — так, ранние фильмы Эрмлера («Катька Бумажный Ранет», «Парижский сапожник», «Дом в сугробах») оказались бы по соседству с фильмами Червякова и Пудовкина, а не с картинами Козинцева и Трауберга.

К сожалению, обе статьи, включенные в первый том, не совсем точны в исторических оценках. Малоудачные картины «Золотой клюв» и «Города и годы» Е. Червякова оцениваются автором почти столь же высоко, как и два предыдущих фильма «Девушка с далекой реки» и «Мой сын», действительно сыгравшие исключительно серьезную роль в истории советского кино. Для того чтобы как-то оправдать неудачи, автор с пылкостью, заслуживающей лучшего применения, развенчивает сценарии, по которым поставлены фильмы. Так, о сценарии фильма «Станица Дальняя» сказано следующее: «...Работа над ним (фильмом) была с самого начала омрачена бедностью сценарного материала, которую режиссеру и оператору удалось преодолеть только в отдельных эпизодах. В целом же немотивированностью, надуманностью, некомедийной фальшивостью ситуаций и положений «Станица Дальняя» как бы предваряла «Кубанских казаков» производства 1949 года». Для того чтобы оценить по существу превосходный комедийный сценарий покойного Бориса Чирскова, выдающегося сценариста советского кино и, несомненно, самого крупного сценариста «Ленфильма», нет нужды заниматься архивными разыс-

каниями — он напечатан в однотомнике сценариев Б. Чирскова, вышедшем в 1950 году.

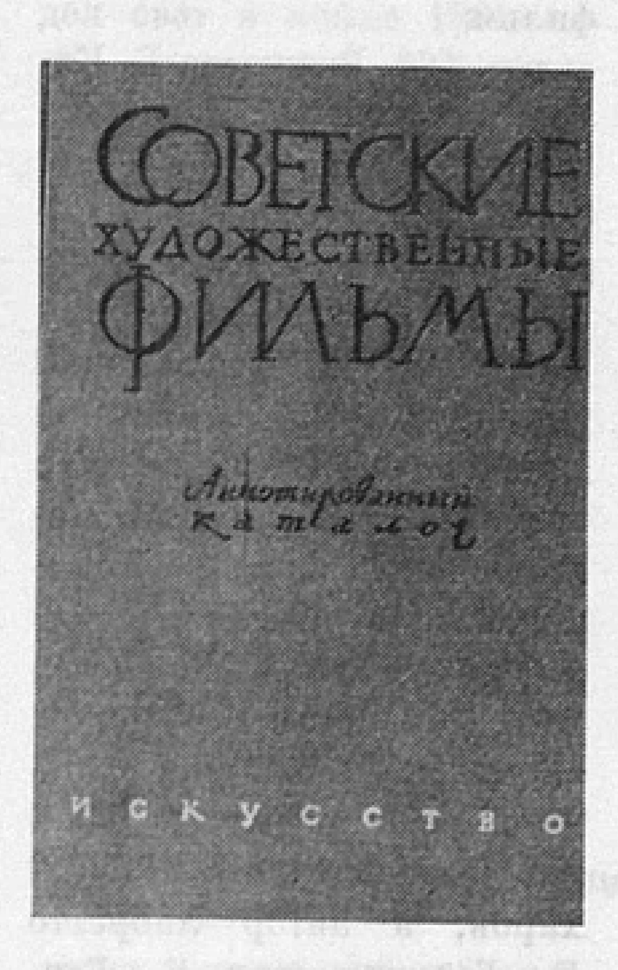
Статья С. Гуревич о творчестве П. П. Петрова-Бытова точнее и серьезней статьи о Червякове, хотя и ей свойственны приметные недостатки. Вообще говоря, эти недостатки, видимо, обусловлены тем, что аннотационные части статей подменяют подлинный анализ творчества.

В книге есть и фактические ошибки, за которые ответствен уже составитель. К примеру, на странице 64 в воспоминаниях артиста Г. Мичурина (содержательных и интересных) сказано, что сценарий фильма «Беглец» написан был В. Кавериным. Это неверно — сценарий принадлежит М. Блейману и В. Петрову. Ошибки, даже частные, все-таки обидны.

Но они отнюдь не уничтожают значительности и эффективности предпринятого издания. История «Ленфильма» должна быть написана, и, к счастью, наконец, появился ее первый том. Читатель с нетерпением будет ожидать следующие тома, надеясь, что недостатки первого тома будут учтены при издании последующих.

Н. Коварский

Советские художественные фильмы (аннотированный каталог). Том IV (1958—1963). Всесоюзный государственный фонд кинофильмов. М., «Искусство», 1968.



Когда эта заметка была уже написана, почта доставила свежий номер газеты «Советское кино». Опубликованная в нем беседа с актером Георгием Жженовым, актером талантливым и серьезным, и побудила меня снова взяться за заметку и дополнить ее почти анекдотическим фактом, почерпнутым из этого интервью.

«Я,— рассказывает безымянному корреспонденту «СК» Георгий Жженов,— сыграл около 100 ролей в театре и около 50 в кино. Начал я с фильма «Комсомольск». Потом были «На острове Дальнем», «Ночной гость»...

Курьезно, что актер запамятовал — ведь впервые он снялся в кино на пять лет раньше — в главной роли в немом фильме «Ошибка героя» (1932 г.), а потом была тоже главная роль в «Наследном принце республики» (1934 г.), и только после этого он играл в «Комсомольске». И если актер забыл (ему простительно), то редактор легко мог его поправить, заглянув в справочник (я имею в виду «Каталог фильмов»).

Из этого случая легко извлечь мораль о пользе справочных изданий по кино. Впрочем, как показывает этот же случай, извлекать ее надо с большой осторожностью — фамилия актера в каталоге переврана: «Женов».

О том, что кинематографисты и любители кино с нетерпением ожидали выхода в свет четвертого тома аннотированного каталога «Советские художественные фильмы» (1958—1963), свидетельствует хотя бы такой факт: тираж справочника в Москве был раскуплен в течение нескольких часов, и каталог сразу стал библиографической редкостью.

Большую, серьезную работу провели составители этого издания Н. Глаголева, В. Антропов, Н. Клейман, В. Свешников, И. Хабаров, П. Фионов, А. Маланичева. Почти каждый игровой художественный, научно-популярный, мультипликационный и телевизионный фильм, вышедший на экран в 1958—1963 годах, получил в этом томе подробное фильмографическое описание, снабженное аннотацией и библиографической справкой.

Можно поблагодарить коллектив Госфильмофонда за серьезное, терпеливое (не видимое чужому глазу), внимательное и честное отношение к справочнику. Но для пользы дела едва ли возможно ограничиться одними комплиментами. Ведь не из кокетства составители пишут в предисловии: «Несмотря на уже имеющийся опыт работы над подобным изданием, можно тем не менее предположить наличие в настоящем томе ряда погрешностей, неточностей, недостаточной полноты». Предположение оправдалось. И «наличие» такое есть, его больше, чем можно было ожидать. Начнем с мелочей (хотя могут ли быть мелочи в справочном издании!):

стр. 147. Г. Щаблявичус — надо Шаблявичус;

стр. 149. «Загадка НФИ...» — ни слова о том, что это телевизионный фильм;

стр. 166. Режиссер Б. Каневский назван Б. Кабенским;

стр. 260. Режиссер Г. Сеид-заде, в каталоге — Т. Сеид-заде;

стр. 377. Украинский драматург М. Старицкий назван С. Старицким;

стр. 523. Писатель М. Поляновский назван Поляковским;

стр. 524. Режиссер В. Глазков стал В. Глазкок;

стр. 585. Сценарист «Крепостной актрисы» Л. Захаров — в каталоге А. Захаров, а автор либретто Е. Геркен стал Е. Геркиным;

стр. 623. Режиссер А. Алимова названа А. Алиповой.

Неправильно указан год производства фильмов «Ведьма», «Обвал», «Званый ужин» (1953, а не 1962, как в каталоге), «Приходите завтра...», «Завтрашние заботы», «Секретарь обкома» и ряда других.

В некоторых фильмографических справках нет указания на то, что фильм — экранизация литературного произведения, иногда широко известного, как «Третья ракета» по повести В. Быкова или «Птичка-невеличка» по повести А. Каххара, чаще менее известного («Любушка», «Зеленый патруль», «Дорога»). Такую оплошность уже не назовешь мелочью. Вряд ли назовешь мелочью то, что в № 1 и № 4 «Фитиля» не указаны их создатели (а следовательно, и в именном указателе эту работу не найдешь ни у И. Ильинского, ни у С. Михалкова, ни у Л. Кулиджанова, ни у А. Кольцатого, ни у Ю. Тимошенко и Е. Березина).

Но главная беда составителей каталога — не в этих упущениях, а в нечетком определении принципов составления каталога.

1. В каталог включены не только художественные, но и научно-популярные фильмы и агитплакаты, в которых заняты актеры. С этим принципом можно было согласиться, если бы составители следовали ему до конца. Но в каталог включены такие агитплакаты, как «Мама заболела», «Мишина ошибка», «Самое лучшее лекарство», а агитплакаты «Нервный ребенок», «Тяжелые последствия», «Несчастливое число» и десяток других такой чести почему-то не удостоены.

2. Еще более серьезное положение с фильмами телевизионными. Составители решили включить в

4-й том только телефильмы, которые демонстрировались в кинотеатрах. (Вряд ли это правильно — ведь из-за этого не находит отражения в справочнике труд многих кинематографистов.) Но и здесь составители непоследовательны — к примеру, телефильм «Третья патетическая» (по одноименной пьесе Н. Погодина) на киноэкранах не демонстрировался, а в каталог вошел.

3. В фильмографии некоторых картин («Можно ли его простить?», «Прыжок через пропасть», «Матео Фальконе», «Мощный пласт», «Воды поднимаются») не указаны актеры, снимавшиеся в них. Не указаны — и все тут. Дело в том, что копии фильмов, выпущенных на местные экраны, как правило, в Госфильмофонд не поступают, а сведения по ним местные студии могут прислать, а могут и не прислать — все зависит от их желания.

Я не случайно назвал бедой составителей отступления от принципов, ими же самими принятых в работе. Надо им помочь. Видимо, надо обязать все студии, занимающиеся производством игровых фильмов, обязательно высылать Госфильмофонду СССР эталонную копию (позитивную и негативную) с переводом на русский язык выходных данных.

4-й том «Каталога» увидел свет в конце 1968 года — через пять лет после выпуска последнего фильма, вошедшего в каталог. Может быть, стоит ускорить выпуск столь необходимых справочных материалов, не дожидаясь конца пятилетки. И столь ли обязательно заключать их в роскошный переплет? Справочник — не исследование, которое нуждается в исторической дистанции. Поэтому надо подумать над тем, как форсировать издание следующих томов каталога. Чтобы они выходили не раз в пять лет, а хотя бы пять раз в год.

Такие издания нужны и практикам, и теоретикам киноискусства, и всем, кто любит искусство кино и хочет знать о нем как можно больше.

Фильмография — наука, и как любая наука она требует к себе серьезного, научного подхода.

М. Сулькин

Э. Тадэ. Надежда Румянцева. М., «Искусство», 1967.



Книга Э. Тадэ об актрисе яркого комедийного таланта Надежде Румянцевой беллетристична — в ней занимательно изложены факты личной и творческой биографии актрисы. Но беллетристичность, уместная в рассказе о детстве героини повествования, слишком уж облегчает путь исследователю, который претендует на большее, нежели описание в хронологической последовательности ее биографии.

Работе Э. Тадэ не хватает критической заостренности, проблемности. Этот недостаток тем более очевиден, что сама судьба незаурядной актрисы во многом драматична. Судите сами: общепризнанные удачи в фильмах «Неподдающиеся» и «Девчата». И такие обескураживающие провалы, как фильмы «Королева бензоколонки», «Пав-

луха». Это ли не предмет для критического анализа? Однако логика беллетристического жизнеописания неумолимо требует заведомого оправдания героя во всех ситуациях. Э. Тадэ считает поэтому, что даже роль Людмилы в «Королеве бензоколонки» — очередная удача актрисы да еще удача в таком трудном жанре, как эксцентрика. Защищая эту работу Н. Румянцевой, автор пишет: «Эксцентрика образа — не в формальных находках, а в характере. Это главное, что попыталась создать актриса». Хотя даже для неискушенного зрителя очевидно, что беда фильма как раз и заключается в отсутствии каких бы то ни было характеров.

Н. Румянцева одна из немногих актрис, для которой специально писались сценарии с учетом ее индивидуальных способностей и возможностей. Но вот что самое странное и трудно объяснимое. Именно эти роли наименее удались актрисе. Снова проблема и предмет для конкретного анализа. Автор же по возможности избегает его. Пересказы сцен, в которых занята актриса, чередуются с самыми общими соображениями такого рода: «Повторять себя на экране большая опасность для актера». Или: «Видеть жизнь, наблюдать, общаться с людьми — вот к чему стремится Румянцева».

Из заключительной главы книги, чрезвычайно оптимистичной, читатель узнает, что актриса мечтает «о ролях самых разнообразных — лирических, эксцентрических, комедийных», о том, что «актриса часто бывает и за рубежом» — следует перечисление стран, которые она посетила. О том, какие она впечатления вынесла, познакомившись с организацией производства на японской киностудии. О том, что пишет нью-йоркская газета «Верайети» по поводу кинофильма «Девчата».

Как этот благодушный тон контрастирует с высказыванием опытного педагога О. И. Пыжовой, приведенным в той же книге:

«Дарование Нади глубоко индивидуально, она обладает истинным комедийным талантом в сочетании с внешней инфантильностью и манерами подростка... Но это только одна из граней дарования Румянцевой. Ей много дано. И никто лучше меня, ее педагога, не знает, что Надя — прекрасная драматическая актриса, с сильным захватывающим темпераментом. Вызывает опасение потребительское отношение некоторых режиссеров, эксплуатирующих талант молодой актрисы, это может обеднить ее актерскую индивидуальность».

Уже после того как книга увидела свет, на экранах появились фильмы «Черт с портфелем», «Крепкий орешек», в которых зрителей ждали новые встречи с Надеждой Румянцевой. Увы, встречи были одна огорчительней другой. Оправдались худшие опасения О. Пыжовой. Потребительское отношение к таланту незаурядной актрисы в самом деле обеднило ее индивидуальность.

Между тем автор книги на последних страницах беспечно благодушествует: «Итак, Золушка получила все, о чем мечтала. Маленькая босоногая девочка из деревни Потапово — теперь заслуженная артистка РСФСР. Но она осталась все той же простой и веселой, непосредственной и талантливой, трудолюбивой и отзывчивой маленькой Золушкой из доброй сказки Перро».

Добрая сказка и благие намерения автора довольно сильно и очевидно разошлись с реальной судьбой киноактрисы Надежды Румянцевой. А это, в свою очередь, повлияло на меру доверия, с которой читатель относится к книжке Э. Тадэ.

В. Суменова

М. Черненко. Фернандель. М., «Искусство», 1968.



Фернандель — из когорты актеров популярных и кристально ясных. Со своим зрителем у него давнишние приятельские отношения, зритель исправно ходит на любые фильмы с его участием, тем обеспечивая им почти безотказный кассовый успех. Кинокритики, однако, редко снисходят до объяснения механизма его успеха и популярности.

В самом деле, что нового можно поведать читателю о Фернанделе? Разве что более или менее занятно и забавно пересказать дюжину его фильмов, приправив свой пересказ оживляющими деталями «из жизни»?

В книге М. Черненко «Фернандель» все это есть и притом в дозах, способных утолить любопытство читателя. Но это только одна сторона, которой не исчерпывается содержание книги. Действительно, самого живописного рассказа о ролях актера — от «незамутненного в своем кретинизме» Изидора из раннего фильма «Избранник мадам Юссон» до печального блаженного Боженьки в «Дьяволе и десяти заповедях» — было бы все же недостаточно.

Начав с «неописуемой» внешности Фернанделя, ставшей для актера первейшим «орудием производства», М. Черненко переходит к истории актерской маски, пунктирно намечает пути развития фернанделевского героя — развития, которое так же несомненно, как и трудно уловимо для серьезного анализа, раскрывает механизм, с помощью которого актер без малого сорок лет в условиях буржуазного кинорынка регулирует «спрос» на свое мастерство.

Механизм этот, однако, нельзя до конца понять, не объяснив обратной зависимости художника от рынка сбыта своей продукции. Исследователь упускает важную сторону вопроса, которого он коснулся. Если Фернандель регулировал «спрос» на свое мастерство, то ведь и «спрос», в свою очередь, регламентировал искусство Фернанделя. Художник буржуазного общества, принимающий условия его игры, не просто «освящает» их своим искусством, но и воспроизводит эти условия. Потому художник, как бы он ни рекламировался на Западе как «асоциальный», на самом деле ни в какой мере не может быть освобожден от социальной ответственности.

Хотя искусство Фернанделя и не лежит на главных магистралях французского кинематографа — родословная этого актера заслуживает особого рассмотрения. Автор прав, когда утверждает, что в творчестве актера многое решают и объясняют традиции фарса, грубоватого и жизнедеятельного, «который был высшим проявлением народного духа в самые мрачные времена средневековья и, меняясь с веками, а по существу оставаясь неизменным, обнаруживался в самых неожиданных явлениях искусства Франции». Так же естественно и органично входят в книгу о современном французском комике рассуждения о близости его творчества к постоянно живущим в нации элементам раблезианского мироощущения и юмора.

М. Черненко создает портрет, все время обра-

стающий какими-то новыми, часто неожиданными штрихами. В его книге есть твердая, легко прослеживаемая концепция фернанделевского героя. Характер персонажа схвачен точно: Фернандель «из Тараскона», вечный провинциал, лицедействующий для таких же, как он, провинциалов, делающий «притягательным искусство предместий», несущий зрителю «элементарную радость в тесном и задымленном зале окраинного кинотеатра».

Какого бы фильма ни касалась речь, к какому бы художественному факту ни подступал автор, эту тему он всегда будет держать во внимании.

М. Черненко писал книгу об одном лишь актере, но особенное и прочное место картин Фернанделя в сонмище второразрядных фарсов, водевилей, комедий положения заставляет автора подойти ко многим пересечениям: Фернандель и французская кинокомедия; Фернандель и «синема-бис» (то есть коммерческое кино) и многим другим. Поскольку речь идет о комике, никогда не гнушавшемся «низшими» жанрами, М. Черненко не делает вида, будто «развлекательное кино» не заслуживает внимания теоретиков и историков искусства. Напротив, он уделяет ему немало страниц.

Но «обычный эстетический инструментарий», по его же собственному и откровенному признанию, в этой сфере не срабатывает. И тогда наиболее правомерным оказывается обращение к понятиям и законам социальной психологии.

Сказать, что книга написана живым, образным языком, разумеется, необходимо. Но важнее объяснить, как это автору удалось. М. Черненко показывает своего героя изнутри. Показывает с увлечением и удовольствием — точно сам проигрывает на страницах книги все гэги и трюки, которые увидел на экране. Но есть в этом и какой-то просчет. Изобилие приключений героя Фернанделя, описанных щедро и колоритно, почти так же утомляет, как просмотренные к ряду с полтора десятка картин с участием этого артиста. И вот уже замечаешь, как в творчестве знаменитого комика смешались новации и штампы, открытия и повторы. Как случайности приобрели респектабельный вид закономерностей.

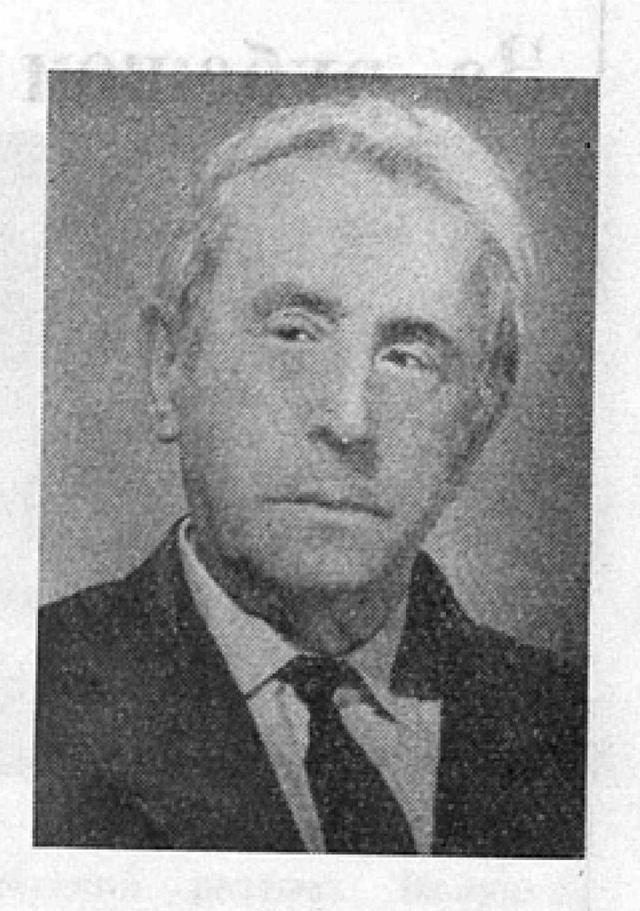
Подобные издержки понятны и простительны для поклонника и последователя, но очень досадны для серьезного исследователя.

Основное же достоинство работы М. Черненко — в преодолении своеобразного «эстетического снобизма» и в весьма убедительной демонстрации того факта, что многие вопросы и явления, считающиеся недостойными просвещенного внимания, могут быть исследованы с подлинным талантом и серьезностью. И могут дать материал для важных социологических и эстетических обобщений.

Л. Дуларидзе

Ветеран советского кино

К 75-летию А. М. Роома



В июне этого года Абраму Матвеевичу Роому, ветерану советской кинематографии, исполняется 75 лет. Из них 45 отданы работе в кино. Первые годы были особенно стремительными. Демобилизовавшись из Красной Армии, бывший военный медик А. Роом вернулся в родной город Саратов. И весной 1923 года на афишных тумбах можно было прочесть:

21 и 22 апреля 1923 года
Фундаментальная трагедия
«МОЦАРТ и САЛЬЕРИ»
Построение сцены
и постановка А. Роома.

Первые же театральные работы А. Роома заметил А. Луначарский, который и пригласил молодого режиссера в Москву. А. Роом был представлен Мейерхольду и принят в театр Революции. А осенью все того же двадцать третьего года афиши обещали:

А. Файко
«ОЗЕРО ЛЮЛЬ»
В. Э. Мейерхольд —
общее руководство
А. Роом — режиссура

Следующий творческий опыт А. Роома — уже киноработа: эксцентрическая комедия «Что говорит «МОС», сей отгадайте вопрос».

В том обстоятельстве, что молодые последователи Мейерхольда, исповедовавшие его творческие принципы, увлеченные процессами его исканий, открытий, столь плодотворно работали в кино (напомним их имена — С. Эйзенштейн, Г. Александров, И. Пырьев, Э. Гарин и другие), очевидно, есть своя логика, которую еще до конца предстоит объяснить. Несомненно одно: поворот к кино для А. Роома не был случаен и не стал эпизодом. Подтверждение тому фильмы, поставленные в разные годы: «Бухта смерти» (1925), «Предатель» (1926), «Третья Мещанская» (1927), «Привидение, которое не возвращается» (1929), «Нашествие» (1944), «Гранатовый браслет» (1965).

Об одной славной странице из истории советского кино и творческой биографии А. Роома стоит вспомнить особо.

В 1929 году А. Роом поставил картину «Привидение, которое не возвращается» по новелле Анри Барбюса. Письмо А. Барбюса, публикуемое впервые, свидетельствует о том живом и непосредственном участии, с которым он относился к экранизации своей новеллы еще в ходе работы съемочной группы.

«Мой дорогой товарищ! Вот уже несколько недель прошло после моего возвращения во Францию, и я был очень счастлив получить известие о Вашем фильме «Привидение, которое не возвращается», столь волнующие отрывки из которого я видел перед отъездом из Москвы. Можете ли Вы мне сообщить, на какой стадии находится работа? Я также был бы очень счастлив получить фотографии, которые Вы мне обещали и на которых запечатлены наиболее важные эпизоды кинодрамы.

16 мая 1929 г.»

Впечатление Анри Барбюса о готовом фильме широко известно. Вот оно: «Из однодневного приключения арестанта, которое я описал на нескольких страницах, сделана большая, полная глубины драма».

Сегодня старейший, но не стареющий кинорежиссер с завидной увлеченностью и страстью работает над своей новой картиной, экранизацией чеховского рассказа «Цветы запоздалые».

С. СВАРОВСКАЯ

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Фильмы о революции

Валериан Сава, румынский кинокритик

Для румынского кино борьба рабочего класса под руководством коммунистической партии, вооруженной идеями Маркса и Ленина, является постоянно живым источником вдохновения. Революционная тема стала одной из основных в нашей социалистической кинематографии.

Начиная с первых румынских социалистических кружков, поддерживавших связь с Марксом и Энгельсом, на протяжении целого века разворачивается цепь героических деяний, открытых или подспудных столкновений, трагических жертв, памятных побед. События этой эпопеи стали достоянием фольклора и нашли свое блестящее отражение в нашей классической литературе, в творениях выдающихся художников и публицистов периода между двумя мировыми войнами, а также в более новых произведениях, созданных после освобождения страны.

И кинематографисты черпают из этого источника свои творческие замыслы. Обращение к нему тем более актуально сейчас, когда новые поколения художников, выросших после освобождения, стремятся в своих произведениях осмыслить пройденный страной путь, избегнув при этом иллюстративности в изображении событий.

Естественно, что фильмы, посвященные революционной борьбе румынского пролетариата, отображают преимущественно ту эпоху, когда рабочее движение в Румынии и патриотические силы под руководством Румынской коммунистической партии мощно вступили на авансцену национальной истории. Это выступле-

ние произошло в период созревания революционных условий в стране, оно было составной частью мощного всемирного процесса, начало которого знаменуют собой Великая Октябрьская социалистическая революция и ленинские идеи.

Из многочисленных фильмов на эту тему мы остановимся лишь на нескольких, отличающихся своими высокими качествами и получивших положительную оценку критики, зрителей, а иногда и жюри кинофестивалей в стране и за рубежом: «Пылающая река» в постановке Ливиу Чулея, «Жажда» и «Лупень, 29» в постановке Мирчи Дрэгана, «Солдаты без мундиров», «Четыре шага до бесконечности» и «Туннель» Франчиска Мунтяну, «Династия непокорных», «Чужак» Михая Якоба, «В воскресенье, в шесть часов» Лучиана Пинтилие и другие.

Фильм «Лупень, 29» Мирчи Дрэгана, удостоенный серебряной медали Московского фестиваля 1965 года,— это кинематографическая эпопея, посвященная жизни и борьбе шахтеров долины Жиу, вписавших в 1929 году славную страницу в историю нашего рабочего движения. На основе свидетельств очевидцев и участников борьбы создатели картины воспроизвели условия жизни, настроения и развитие классового сознания шахтеров. Сюжет фильма — бесстрашное революционное выступление шахтеров, переданное через несколько ключевых эпизодов: скромные вначале требования рабочих, делегация рабочих перед управлением шахты, объявление забастовки, расстрел молодого коммуниста, сцена массового расстрела и эпилог, задуманный как пролог дальнейших битв. Фильм состоит из сюиты или, точнее, из мозаики сцен, органически связанных одна с другой и придающих фильму

«Лупень, 29»



особый эпический размах. Полудокументальному сюжету соответствует и пластика картины: реквизит, декорации, съемки массовых сцен. Фильм, не свободный от некоторой статики, дышит искренним пафосом. Игра таких актеров, как Штефан Чуботэрашу, Джордже Калборяну, Иларион Чобану и другие, надолго остается в памяти зрителей.

Картина Дрэгана, снятая по следам события сорокалетней давности, сочетает в себе много характерных черт других произведений, посвященных подобным же событиям, и намечает специфические качества жанра.

В основу сюжетики и структуры фильмов этого жанра положена марксистско-ленинская концепция роли масс и личности в истории. Внимание наших режиссеров и сценаристов направлялось на изображение диалектики развития настроений и революционности масс. Показать массы по-ленински — значит показать их не однообразно, значит наглядно выявить дифференциацию массы на социальные типы, не упуская при этом из виду роль героев, будь они даже самыми скромными и эпизодиче-

«Пылающая река»



«Чужак»



скими. То есть необходимо уделять равное внимание массовым сценам, крупным коллективам, так же как и сценам камерным или сценам, в которых участвует ограниченное число людей.

В этом отношении наши лучшие фильмы еще не свободны от недостатков. Самые удачные моменты в них — это те, когда мы чувствуем биение живого пульса истории в судьбах частных лиц, в повседневных фактах и событиях. Самые удачные массовые сцены — те, что отмечены ярко выраженными движениями человеческих душ. Такова в картине «Лупень, 29» сцена расстрела молодого коммуниста, когда он хочет водрузить красное знамя на заводской трубе.

Вторжению истории в частные судьбы людей посвящен фильм «Пылающая река». Действие его разворачивается на барже, плывущей по Дунаю накануне вооруженного восстания 1944 года, в перипетиях сюжета как бы отражается великое историческое событие — освобождение страны.

Картина, удостоившаяся в 1960 году Большой премии на фестивале в Карловых Варах, отличается простотой баллады. Вверх по Дунаю плывет баржа, груженная боеприпасами. На барже — шкипер, его жена и несколько немецких солдат. Дунай заминирован. Вся жизнь шкипера протекает на барже, это его дом, он не знает ничего другого, кроме своей семьи и работы, он вне истории. Неожиданно на барже появляется молодой рабочий, он становится помощником шкипера. Постепенно молодой рабочий — коммунист, выполняющий специальное задание,— разрушает патриархальное спокойствие жизненного уклада шкипера. Шкиперу приходится решать труднейшую задачу — ему предлагают нарушить договор с хозяевами баржи, сдать боеприпасы не немецким войскам, что он должен был сделать согласно приказу, а патриотическим силам, готовящим вооруженное восстание.

И здесь создатели картины неминуемо сталкиваются с проблемой: как изобра-

зить историю не в ее общих проявлениях, не в массовых сценах, а в том, как она проявляется в жизни отдельного человека. Решение проблемы в данном случае — это выбор героя.

Во-первых, герой фильма, по замыслу авторов фильма «Пылающая река,— коммунист, сочетающий веру в дело с ленинским искусством подготовки революции, с пониманием реальности и человека, упорно ищущий пути изменения человеческих судеб. Во-вторых, в конфликте должен принимать участие герой, переживающий глубокий перелом в сознании, предрешающий в конечном итоге торжество дела. Ливиу Чулей как режиссер и как исполнитель роли шкипера сумел распознать эту диалектику движения психики героя. Шкипер — это человек с тяжелым характером, гордый и скрытный, принятие решения для него связано с глубокими внутренними переживаниями. Но, уверовав в справедливость дела, он отдается ему всецело и навсегда.

«Чужак» Михая Якоба — кинопортрет юного поколения, находящегося на распутье в момент освобождения страны. Ирина Петреску и Штефан Иордаке создают образы двух гимназистов, захваченных вихрем революции. На глазах зрителя проходит сложный процесс их взросления.

«Жажда» Мирчи Дрэгана поставлена в более суровой и более эпической манере. Сюжетная основа картины — это приход к власти демократических сил под руководством коммунистической партии. Действие разворачивается в деревне. Постановщик изображает своеобразный крестьянский мир со свойственными ему законами, с его психологией и бытом. Образ героя-коммуниста рисуется четкими, мощными штрихами, герой наде-

«Жажда»



«В воскресенье, в шесть часов»



лен гибкостью, изобретательностью, храбростью и обаянием. Все его человеческие качества поставлены на службу революции. Коля Рэуту сыграл в фильме «Жажда» одну из лучших своих ролей.

Этим фильмам современный характер придает место, занимаемое в них проблемами молодежи, в данном случае — проблемами молодого поколения подпольных работников, членов Союза коммунистической молодежи, включившихся в революционную борьбу со всем романтическим пылом, присущим их возрасту и эпохе. Среди произведений на подобную тему фильм «В воскресенье, в шесть часов» Лучиана Пинтилие, удостоенный нескольких премий и наград на международных фестивалях, выделяется глубиной замысла и выразительным режиссерским почерком. Несмотря на то что это работа дебютанта, картина Пинтилие явилась качественным скачком в нашей кинематографии, так как она свободна от иллюстративности, от условных штампов; она передает высокое напряжение подпольной борьбы, переживаемой героем, глубоко думающим и чувствующим.

Фильмы, снимаемые в настоящее время, в год, когда в международных масштабах празднуется столетие со дня рождения В. И. Ленина, а в стране мы готовимся отметить четверть века со дня освобождения, близки по тематике к анализированным здесь.

Работа над картиной «Одинокий» вступила в съемочный период. Лента повествует о движении нефтяников в 1929—1933 годах. Сценарий фильма, написанный Иоаном Григореску, дает повод надеяться, что после «Воскресенья» Пинтилие это будет новая попытка преодоления иллюстративности. Таков, по крайней мере, замысел постановщика Маноле Маркуса. Он сказал: «С точки зрения драматургии, фильм развертывается в двух планах. Первый — это объективный рассказ о событиях в их нормальной последовательности, второй передает ход воспоминаний и мыслей героя». Несмотря на некоторую статичность первого плана — герой ждет в морозную ночь подпольщика-связного,

который так и не приходит,— фильм полон революционного динамизма. Перед мысленным взором героя возникают его соратники по борьбе и революционные эпизоды его прошлого. Таким образом, этот пласт повествования перерастает узкие, временные рамки и приобретает смысл активного ожидания освобождения, вооруженного восстания, социализма.

На стадии съемок или подготовительных работ находятся несколько фильмов, посвященных вооруженному восстанию 1944 года, войне и освобождению. «Слишком маленький для большой войны» — таково название фильма, над которым работает молодой режиссер Раду Габря, выпускник Бухарестского института театрального и кинематографического искусства. Фильм воспроизводит эпизод боевых действий румынской армии, которая вместе со славной Советской Армией освобождала Венгрию и Чехословакию.

Что касается замыслов, то они еще более многочисленны. Среди них трехсерийный фильм-эпопея «Власть» по сценарию Титуса Поповича. Картина изобразит основные этапы борьбы за освобождение, приход рабочего класса к власти. Этот фильм мог бы положить начало новому виду произведений, посвященных революции. Историческое событие огромного значения и исключительной сложности — народная, социалистическая революция — вызывает и, несомненно, еще вызовет к жизни фильмы самые различные по формам и жанрам. Каждый постановщик обладает только ему свойственным почерком, но все картины будут пронизаны стремлением передать воплощение ленинских идей в жизнь.

Бухарест

Поиск

Письмо из Софии

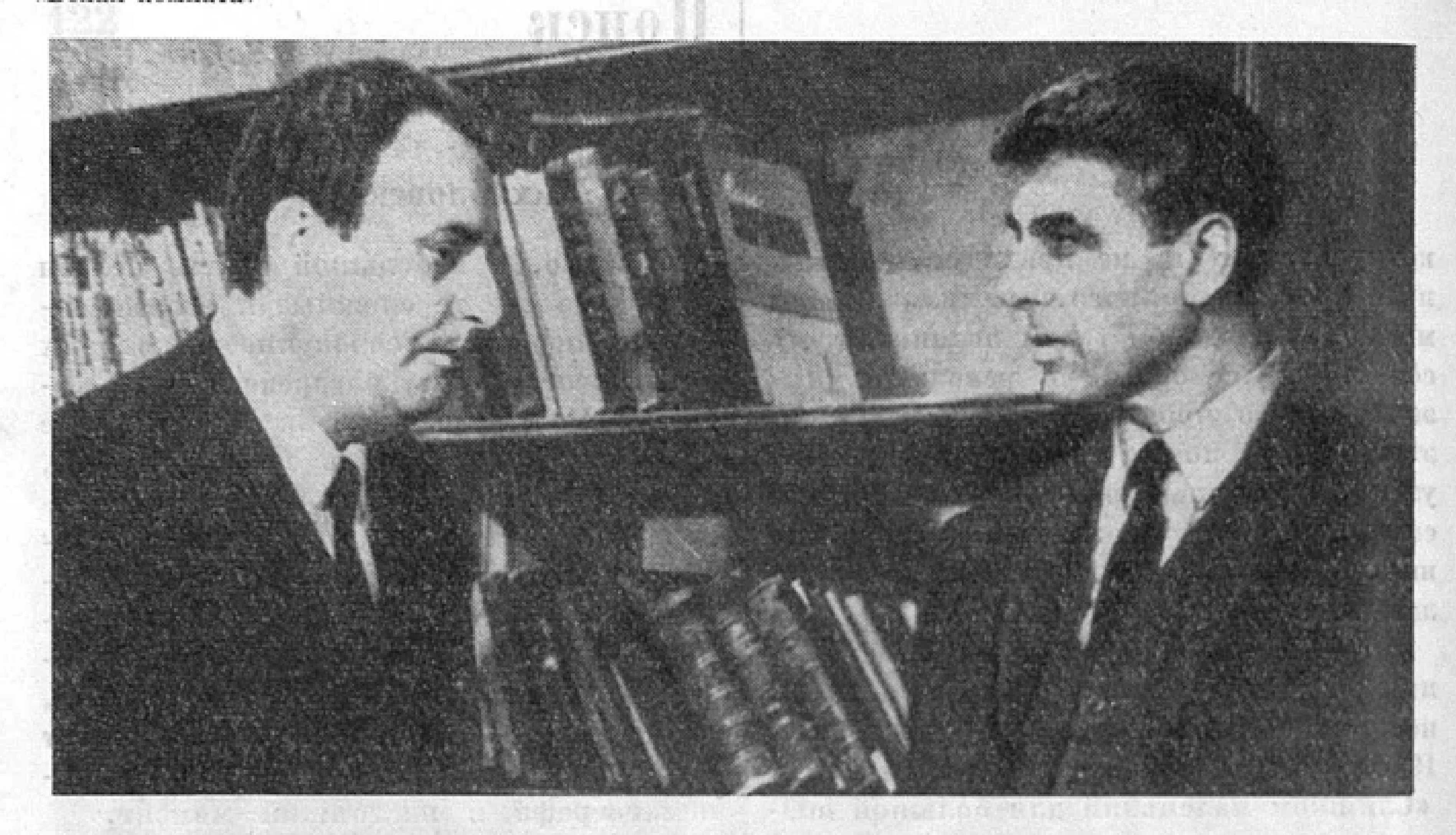
Елена Михайловска

Конечно, в небольшой статье нельзя исчерпать все те сложные и взаимосвязанные проблемы, совокупность которых определяет облик болгарского кино сегодня. Цель этих заметок иная и более скромная: основываясь на нескольких, пользующихся зрительским успехом произведениях последнего времени — характерных как с точки зрения поставленных в них вопросов, так и с точки зрения достижений и недостатков,— показать устремления и творческие искания, которые в известном смысле определяют внутреннюю атмосферу болгарского кинематографа в настоящий момент.

Можно ли сегодня говорить об основной тенденции?

На вопрос этот следует без колебаний ответить утвердительно. Но существующая основная тенденция выражается не тематическими, жанровыми или формальными направлениями. Возросший накал творчества наших художников — вот в чем видится основная тенденция болгарского кинематографа сегодня.

Этот накал реализуется многообразно: свидетельством его является и заметно возросшая пластическая культура наших картин, в которой не отвергается, но своеобразно используется богатство современного киноязыка — внезапный поворот или обобщенность многозначной монтажной фразы, тонкость кинометафоры, пристальное внимание к человеческой психике; этот накал чувствуется и в более смелом, более гибком подходе к проблемам сегодняшней действительности, а также в стремлении передать на экране подлинную их многоплановость и сложность; наконец, выражением этого накала является и новый (в практике нашего кино) свободный и «авторский»


«Белая комната»

подход к перенесению на экран известных литературных образов и сюжетов.

Естественно, я далека от мысли, что все эти компоненты обязательно должны присутствовать в каждом законченном произведении. Но так или иначе они существуют, накладывают свой отпечаток на национальный кинематографический стиль, и мы должны отдавать себе в этом отчет. Поэтому при всех слабостях отдельных картин в прошлом году, например, нельзя недооценивать другой очевидный факт — постоянное повышение среднего уровня болгарских художественных фильмов.

Почти все произведения последнего периода отличаются еще одной характерной чертой — они появились как результат внутренней необходимости их авторов высказаться; в этих картинах явственно ощущается стремление активно вторгаться в современность, даже если они посвящены исторической тематике. На нашем экране почти полностью отсутствуют такие болгарские фильмы, которые создавались бы с откровенно развлекательными целями; сюжетные ходы, свойственные детективно-приключенческому жанру, или многофигурные композиции, свойственные дорогостоящим постановочным картинам, применяются не ради их зрелищной привлекательности, а используются в картинах серьезных по своей проблематике. Таким образом, можно сказать, что в болгарских фильмах неизменно чувствуется авторская позиция — и именно позиция гражданственная.

Современная тема — точка пересечения удач и просчетов

Справедливо, что творческий пульс того или иного кинематографа определяется именно по числу, уровню и глубине проблематики картин на современную тему. Поэтому и сама история или литературная классика переносятся на экран именно тогда, когда заключенные в них события, образы героев или идеи связаны живыми нитями с современностью.

Стремление к расширению тематических границ отличает значительное число современных кинокартин. Объектом обостренного интереса становится но-

вый человек и его психология; с бережным вниманием к быту, душевным состояниям и образу мышления раскрываются в картинах характеры современников на строительной площадке («Гибель Александра Великого», «Шведские короли»), среди пестрой толпы модного морского курорта («Шведские короли»), в попытках оценить 40-е годы («Белая комната») или в перипетиях взаимоотношений поколения отцов и поколения детей («Процесс»).

Так как именно через человеческую психику проходят и именно в ней отражаются кардинальные сдвиги эпохи, подобная тенденция в болгарском кино не только закономерна, но и чрезвычайно перспективна благодаря естественному порыву художников найти методы и средства наиболее полного и всеобъемлющего воспроизведения на экране разнообразных пластов действительности.

Вполне заслуженно с большим интересом зрители и критики встретили фильм режиссера Методи Андонова по сценарию Богомила Райнова «Белая комната», которому был присужден главный приз фестиваля в Варне осенью 1968 года.

Получивший известность как яркий и талантливый театральный режиссер, Андонов своим фильмом «Белая комната» фактически впервые вступает в киноискусство. И максимально использует в нем весь свой опыт работы с актерами, свою тонкую артистичность и богатую культуру. Тем не менее в картине встречаются сцены с недостаточно выкристаллизовавшимися кинематографическими образами или решениями, эпизоды, которые — и это теперь ясно — достаточно быстро устареют. Но фильм впечатляет прежде всего чем-то иным — явственно ощутимой гражданственностью и современным, откровенным подходом к проблематике, благодаря чему в картине счастливо сочетаются философская углубленность, интеллектуальность и бережное, деликатное обращение с такой хрупкой материей, как человеческая психика.

Человеку, лежащему в больничной палате, предстоит перенести сложную операцию. Естественно, что в такой момент внутренне подводится итог прожитым годам, и, следовательно, композиционно картина должна состоять из множества ретроспекций, а повествование — свободно перемещаться во времени и пространстве в поисках тех факторов и причин, которые привели этого человека к сегодняшнему его состоянию — резиньяции и отсутствию жизненных сил. И хотя герой иронизирует над самим собой, открывающаяся перед ним истина воспринимается им мучительно — он приходит к выводу, что самое главное, самое существенное в жизни, то, что он постоянно ждал, постигал и к чему стремился, теперь уже — в прошлом. И это прошлое включает в себя несостоявшуюся любовь, потом брак и двоих детей; прошлому принадлежит и главный труд его научной карьеры — книга о психологии чувств, которую он безрезультатно стремился издать.

В жизненной неудаче героя личные и общественные причины переплетаются, как обычно бывает и в самой жизни. Но герой (в блестящем исполнении Апостола Карамитева) не был и не является участником каких-то драматических коллизий — ему не приходилось идти на компромиссы, но он и не боролся достаточно активно с тем, что ему мешало.

Больничная палата, печально-ироническое настроение героя, которое обостряется из-за сознания, что, в сущности, он устал и энергия его исчерпана всем тем, что медленно донимало его на протяжении многих лет... Эти психологические моменты могут ввести в заблуждение относительно основного тона картины. Однако «Белая комната» отнюдь не пессимистический фильм. Ему не дает стать таковым даже не тот факт, что дела благополучно устроятся (труд Александрова будет издан), но тот истинный и гуманистический подход к проблеме, который, учитывая всю ее сложность, сближается с глубокой и фундаментальной позицией, именуемой верою в будущее и прогресс.

Бранимира Антонова и Димитр Лолов в фильме «Процесс»

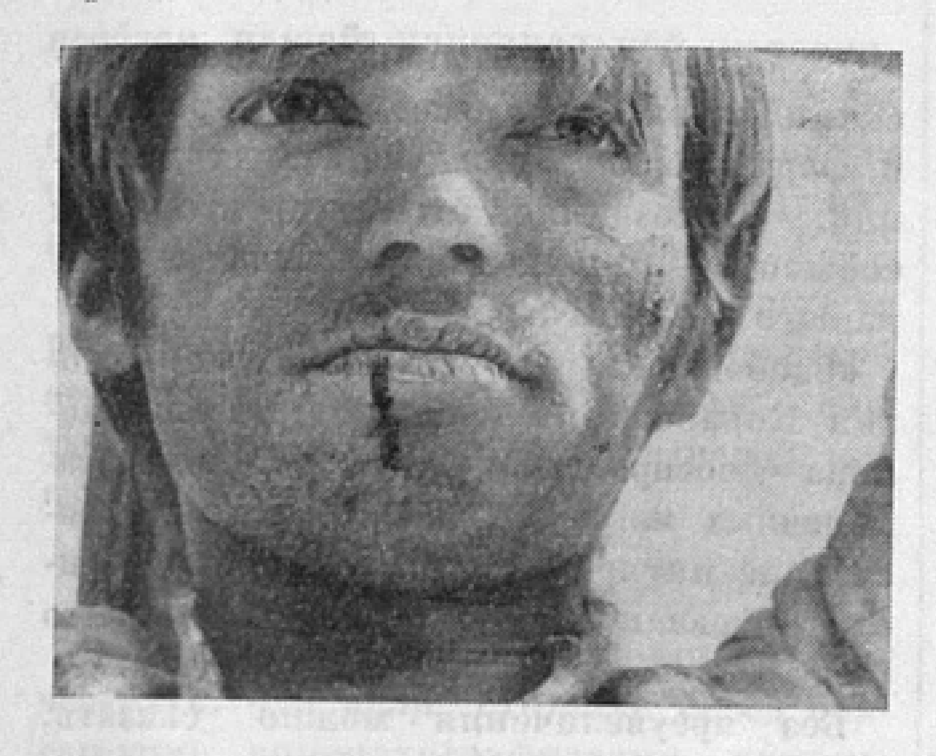


И еще — трактовка темы в «Белой комнате» заставляет вспомнить об одной определенной тенденции в нашем кинематографе. Как несколько раньше в «Отклонении» Гриши Островского и Тодора Стоянова, так и в этой картине явственно чувствуется стремление авторов разглядеть в явлениях как моменты типичные, обусловленные болгарской действительностью, так и другую их сторону — общечеловеческую; в обоих фильмах заметно стремление подчеркнуть, что эти явления — составная часть сложных процессов всей нашей эпохи.

Углубленным подходом к теме, безусловно, отличается и фильм «Процесс» режиссера Якима Якимова по сценарию Павла Вежинова (премия за лучший сценарий на Варненском фестивале). Откровенно, без излишней сентиментальности или робости, с верой в человека авторы обращаются к некоторым проблемам молодого поколения.

Камера, особенно чуткая к ритмам будничной жизни большого города, непринужденность повествования, отсутствие дидактики, всегда столь опасной, когда имеешь дело с нравственными категориями; наконец, новое для зрителей лицо Бранимиры Антоновой («королева красоты» Всемирного фестиваля молодежи) — вот те достоинства картины, которые обеспечат ей успех у зрителя. Другие же — и более важные — ее достоинства определяются гражданской тревогой авторов по поводу некоторых отрицательных явлений нашей действительности, которые мы коротко называем «обуржуазиванием» отдельных

Николай Узунов в роли Лазаря Глаушева в фильме «Иконостас»



членов общества и отсутствием у них моральных устоев... Быть может, сам анализ этих явлений в картине не всегда достаточно глубок, некоторые факты скорее лишь поспешно зафиксированы, нежели исследованы, но несмотря на это «Процесс» содержит в себе ряд интересных и перспективных элементов, благодаря которым картину можно считать одним из наиболее характерных болгарских фильмов последнего времени.

Экран и литература

Великие произведения каждой национальной литературы всегда привлекали к себе кинематографистов. Потому что экранное «прочтение» знакомых всем страниц, обращение к темам и образам, которые давно уже завоевали прочное место в душах людей, таят в себе порой, наряду с риском, особенно широкие возможности воздействия на зрителей и утверждения оригинальности художника.

Убедительным доказательством этого может служить новая болгарская картина «Иконостас», поставленная по мотивам романа Димитра Талева «Железный светильник». В данном случае постановщиками-дебютантами стали известный во всем мире болгарский мультипликатор Тодор Динов и талантливый театральный режиссер Христо Христов. Из их гармонического сотрудничества с помощью камеры оператора Атанаса Тасева родился фильм, чрезвычайно интересный в пластическом отношении.

Роман Димитра Талева, который знаменует собой одно из вершинных достижений нашей социалистической литературы и пользуется особенно широкой популярностью у читателей, воскрешает на своих страницах начало прошлого века, эпоху пробуждения национального сознания, эпоху национально-освободительных устремлений, направленных против турецкого гнета и греческого духовенства. Герои романа населяют живописную Преспу, в их жизни много черт традиционного патриархального быта, они мастера в тех ремеслах, которые прославили искусство болгарского возрождения. Это открывает широкие возможности для исканий кинематографистов. И они, щедро используя обряды и подробности быта, стремятся передать дух болгарского возрождения путем удачно задуманной стилизации и интересной современной кинематографической формы.

Однако материей романа авторы оперируют чрезвычайно свободно. На первый план выдвигается только одна из его многочисленных сюжетных линий — конфликт между свободным и ищущим художником, мастером-резчиком Рафе Клинче и догматически верящей в правоту существующего порядка Султаной Глаушевой. Из-за этого выбранного Диновым и Христовым подхода к роману значительная часть его образов, исключительно живых и привлекательных в

«Свобода или смерть»



литературном первоисточнике, в картине как бы стушевывается или раскрывается однопланово.

В сущности, «пропуски» и общее обеднение характеров некоторых персонажей являются неудачной стороной картины. Другой недостаток кроется, пожалуй, в чрезмерном авторском равнодушии по отношению к сюжету, к ходу повествования. И хотя из-за этих просчетов чувства, вызываемые «Иконостасом», противоречивы, тем не менее это никоим образом не умаляет оригинальности фильма и не отнимает почетное право на подобный «свободный» подход к литературному произведению. В этом отношении первый игровой фильм Тодора Динова и Христо Христова обогащает в нашем кино жанр экранизаций и открывает новые перспективы.

История и экран

Болгарское кино всегда щедро черпало из богатого источника сюжетов, имя которому История. Потому что прошлое нашего народа, прошлое недавнее или совсем отдаленное, изобилует резкими поворотами, насыщено борьбой за свободу, богато значительными, драматическими характерами, которые порождали и формировали эпохи народных движений. Воссоздание этих характеров и событий — благородная задача и долг нашего кинематографа.

«Свобода или смерть» — фильм Николая Корабова по сценарию Васила Попова — воспроизводит один из самых драматичных моментов нашей истории — последние пять дней борьбы отряда Христо Ботева и смерть этого величайшего болгарского поэта и революционера.

Без преувеличения можно сказать, что этот человек и эти события — святы для каждого болгарина. Во главе двухсот пламенных патриотов двадцатисемилетний Ботев высаживается в Болгарии, где догорает Апрельское восстание, чтобы погибнуть как мученик за свободу родины в боях с турками.

Конечно, воспроизводить события и образы, уже давно окруженные легендой, чрезвычайно трудно для такого конкретного искусства, как кино. Намерения создателей картины «Свобода или смерть» масштабны и оригинальны. Их цель — проблемное произведение, обращенное к современности, их цель — не только показать героизм Ботева, но и раскрыть глубоко трагические стороны образа; при этом они избирают широкий экран и цвет, которые вместе с музыкой призваны выполнять драматические функции. И все, что в законченной картине будет работать на достижение этих целей, будет с благодарностью принято зрителями и критикой. Ибо только так можно нащупать подход к этой трудной теме, обращение к которой было бы дерзостью без учета легендарного ее характера... В этом отношении «Свобода или смерть» может стать толчком к новому углубленному анализу

проблем нашей национальной истории, и как удачи, так и недостатки — даже серьезные — этой картины сослужат свою службу при создании будущих произведений.

Ибо искусство, несомненно, еще не раз будет обращаться к болгарской истории, а кино, как и другие виды творчества, в этом смысле перед ней еще в неоплатном долгу.

●

В заключение необходимо вновь подчеркнуть, что цели, стоящие перед болгарскими кинематографистами, чрезвычайно сложны и ответственны: с одной стороны, полноценно использовать богатство тем, проблем и конфликтов, с другой стороны, выразить это богатство современным кинематографическим языком. Конечно, часто сама действительность оказывается куда более причудливой, мощной и многообразной, чем ее экранное отражение. Поэтому художественное обобщение и создание ярких, волнующих образов — вот что продолжает оставаться первостепенной задачей болгарского кино.

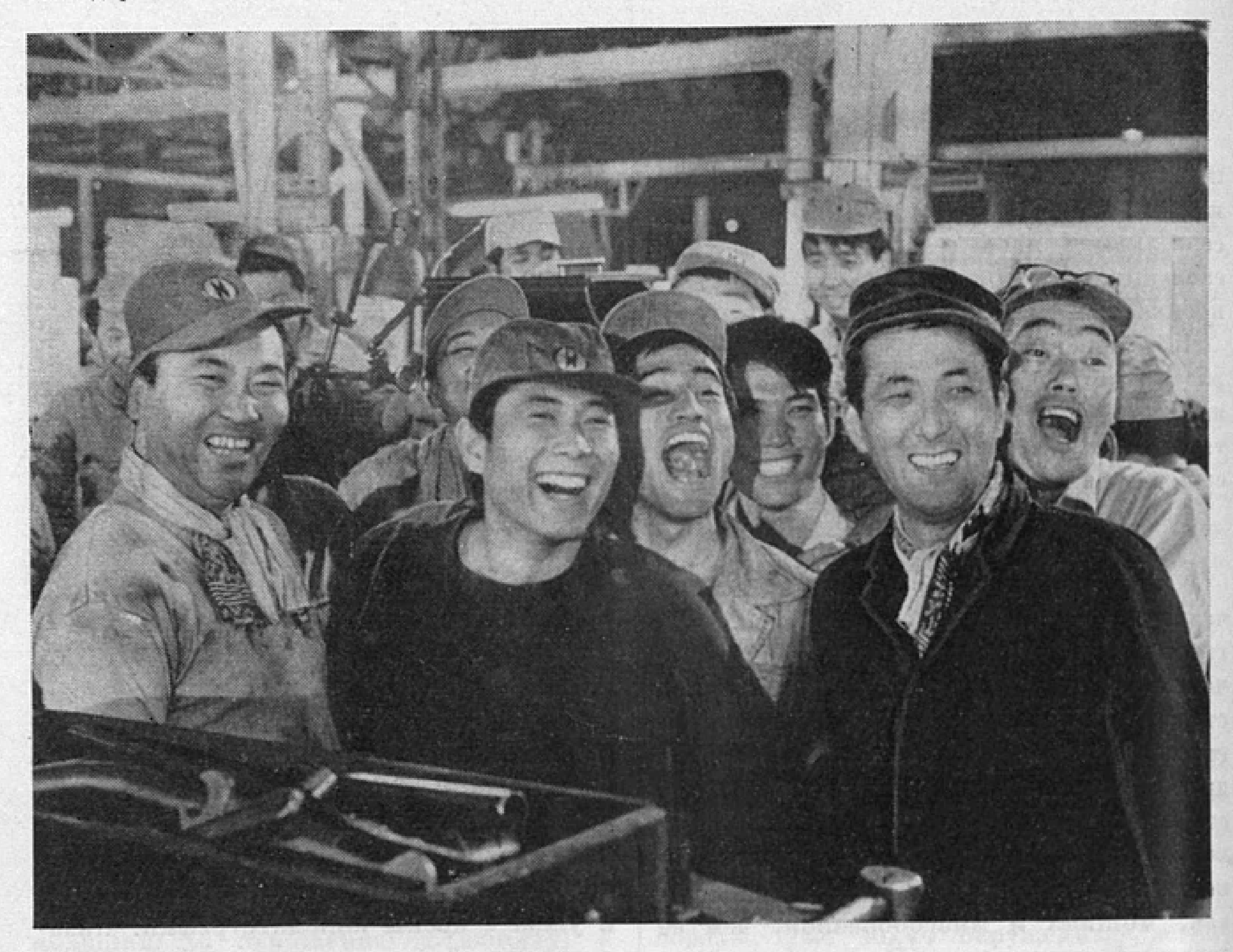
А все-таки мы живем

И. Генс

Вспоминая японские фильмы, которые довелось увидеть за последнее время, приходишь к выводу, что наиболее интересные художественные поиски мастеров киноискусства Японии неизменно связаны с современностью. И еще — у независимого кинопроизводства, на которое возлагают надежды кинематографисты Японии, справедливо считающие, что только оно может вывести кинематограф страны из творческого и идейного тупика, появилось второе дыхание.

То, что за короткий срок на экраны вышли два фильма «независимых», само по себе — факт примечательный. Ведь независимая кинематография Японии, выступив со своими гражданственными и социально острыми картинами в начале 50-х годов, к концу этого десятилетия не выдержала ожесточенной конкурентной борьбы со своим могущественным противником — «Большой пятеркой» — и ушла с арены кинематографии. Казалось, что ей уже никогда не оправиться, не встать на ноги. И вот вдруг сразу два фильма, созданные «независимыми»!

Первый из них — «Завод рабов» — поставлен ветераном движения «независимых» режиссером Сацуо Ямамото. Этот фильм — попытка документальной реконструкции событий, которые привели к забастовке на небольшом металлообрабатывающем предприятии в окрестностях Токио. Вспомнив опыт своих предшественников, Всеяпонский профсоюз металлистов выпустил облигации по 250 иен каждая и таким образом получил необходимую для постановки фильма сумму. Собрался коллектив энтузиастов — в фильме снялись полсотни актеров, в массовых сценах участвовало более 13 000 рабочих Токио — все это делалось безвозмездно, на добровольных началах.



«Завод рабов» — история небольшого предприятия, на котором работает около тысячи человек, не имеющих своего профсоюза, а следовательно — возможности отстаивать свои права. Отсюда и название фильма. На заводе решено организовать профсоюз. Предприниматели, естественно, оказывают противодействие, их контрудар — создание своего синдиката, во главе которого стоят подкупленные ими рабочие. Результат — забастовка, к которой присоединяются рабочие других заводов.

В фильме легко узнается манера режиссуры Ямамото — абсолютная достоверность преподносимого им жизненного материала, темпераментная трактовка массовых сцен, на которых, как и в прежних его лентах «Улица без солнца», «Борьба без оружия», лежит яркая печать стилистики советских историко-революционных фильмов. В «Заводе рабов» показаны будни рабочего движения в современной Японии с точностью и последовательностью хроники. Добавим, что сама забастовка, которая легла в основу фильма, продолжается еще и сегодня и длится уже шестой год.

Этот фильм поставил всеми признанный, талантливый режиссер, обладающий к тому же большим опытом работы в независимом кино. Режиссер второго фильма «независимых» — «Молодых людей» — дебютант в кинематографии, молодой телевизионный режиссер Токихиса Морикава. Замысел его фильма родился на телевидении, где начали показывать ставшую чрезвычайно популярной серию телепередач «Молодые люди». В связи с различными трудно-

стями передачи эти вскоре прекратились. Но когда на телевидение стали приходить сотни писем с просьбой продолжить серию, кинематографисты решили поставить на том же материале фильм — рассказать о жизни рабочей молодежи. На сей раз средства на постановку были собраны среди друзей, знакомых, прокат фильма взяли на себя студенты и Союз демократической молодежи, и уже за первые месяцы демонстрации фильм полностью себя окупил.

«Молодые люди» — это история пяти осиротевших совсем еще молодых людей, четырех братьев и сестры, которые на пороге самостоятельной жизни, каждый по-своему, пытаются понять смысл существования. Старший брат вынашивает мечту — построить для семьи дом с кирпичными воротами, для него это предел благополучия. Но постепенно он постигает истину — надо думать не только о своем личном, а о благе всех (актер Куниэ Танака, исполнитель этой роли, был награжден в 1967 году премией за исполнительское мастерство: в числе удостоенных награды — и эта его работа).

Судьбы братьев складываются по-разному, но все они усваивают важные истины, преподанные им самой жизнью. История семьи рассказана бесхитростно, просто и целомудренно. И несмотря на внешнюю скромность (хотя снимал фильм один из наиболее изощренных операторов японского кино Ёсио Миядзима), несмотря на некоторую наивность драматургии (автор сценария Хисаси Яманоути) и отдельные просчеты в режиссуре, фильм привлекает своей безыскусной правдивостью, ясностью мысли, богатым жизненным материалом, которым не так-то уж часто балуют зрителей экраны Японии. В этом реалистическом фильме, который показал трудовые будни рабочей молодежи, есть та свежесть восприятия, тот ясный и оптимистический взгляд на жизнь, которые почти совсем исчезли из картин обычного репертуара кинотеатров. И, по-видимому, в этом кроется причина поразившего всех невиданного успеха двух названных нами фильмов, успеха, который окрылил их создателей. И если судить по нынешней ситуации в японском кино, «независимые» имеют сегодня все шансы вновь выйти на большой экран.

О своем стремлении к независимости в работе, в творчестве говорил автору этих строк посетивший нашу страну молодой режиссер Кэндзи Йосида, работающий в крупной компании «Никкацу»: «Руководство моей компании ставит перед постановщиком одну задачу — снимать фильм как можно дешевле.

«Молодые люди»



Я получаю деньги и соответствующие указания о стоимости фильма. Если я выйду за рамки сметы, мне не снести головы. Если же мой замысел расходится с интересами фирмы, то сложностей еще больше. Поэтому моя цель на сегодня — добиться такого успеха, чтобы иметь возможность диктовать условия руководству студии и бороться с ним. Моим идеалом, мечтой было бы создать собственную киностудию, добиться независимости».

Но до независимости еще далеко, и свою последнюю работу «Нет сильнее любви, чем эта» Йосида снимал на студии «Никкацу». Фильм снимался в цвете на одном из живописных островков Внутреннего моря. Йосида во многом использовал опыт работы Канэто Синдо над «Голым островом». Он тоже на все второстепенные роли и для массовок приглашал местных жителей, снимал фильм целиком на натуре.

Картина «Нет сильнее любви, чем эта» создана по автобиографическим запискам медсестры Хацуко Араки, которая посвятила свою жизнь борьбе с болезнями на одном из затерянных островков Японского моря. В фильме последовательно рассказано о том, как она еще молодой девушкой приезжает на остров, где ее встречают недоверчиво и враждебно. Как за долгие месяцы самоотверженного труда ей удалось растопить лед недо-

«Нет сильнее любви, чем эта»



верия и стать всеми любимым членом маленькой островной общины. Как она отказалась от своего личного счастья, ибо убедилась, что нужна здесь, и нашла цель жизни в служении людям.

Финал фильма, где поседевшая Хацуко живет окруженная любовью и вниманием жителей острова, по своему звучанию, пожалуй, соответствует прозвищу, которое, по его собственным словам, пристало к Йосиде — «слезливый». По сравнению с предыдущим его фильмом «Я не буду плакать» новая картина Йосиды более сурова, и хотя в ней вместе с тем много юмора, подкупает в фильме любовь к своей земле, к красоте родной природы, которую полностью доносит до зрителя камера оператора Кэндзи Хагивара... Все это так. Но слишком уж сильна мелодраматическая нотка в фильме... Однако тут уж ничего не поделаешь: Йосида — верный последователь Кэйсукэ Киноситы, одного из наиболее сентиментальных режиссеров японского кино.

Кэндзи Йосида примыкает к группе молодых режиссеров, работающих на «Никкацу», к которой принадлежат Сохэй Имамура, Кирио Ураяма, Кэй Кумаи, Корэёси Курахара. Все они смело поднимают в своих фильмах проблемы многоликой и сложной современности Японии. И, естественно, не обходят проблему № 1 — войну.

Войне посвящена талантливая работа режиссера Корэёси Курахары — фильм «Пламя верности». Это повесть о любви, о большом чувстве, о верности.

Содержание картины просто и непритязательно. Двое молодых людей встретились и полюбили друг друга — он, Такудзи, рыбак из приморского селения, она, Киёно, девушка из горной деревушки, где живут потомки когда-то знатного клана Хэйкэ. Начинается война. Вначале она обходит далекий рыбацкий поселок, но приходит и туда. Такудзи мобилизован, Киёно в отчаянии. Приходит весть, что он тяжело ранен, Киёно едет к нему и, вопреки прогнозам врачей, выхаживает его. Снова в родных горах, куда они забрались подальше от людей и войны, проходят дни их любви. Но война настигает их снова — Такудзи отправляется на фронт и не возвращается. Киёно, придя в себя после долгой болезни, не может жить без любимого и кончает с собой.

По силе любви, воспетой в этом фильме, по трагическому звучанию финала «Пламя верности» повторяет извечную тему Ромео и Джульетты. Но не вражда семей становится здесь разлучницей любящих, хотя в самом сюжете и заложена возможность такого мотива — ведь предки Киёно были из знаменитого феодального клана, а Такудзи — рыбак. Злым роком выступает здесь война.

Война не входит в повествование своими реальными ужасами, своей страшной повседневностью, но она незримо присутствует во всех кадрах фильма. Отношение авторов к ней ярче всего, пожалуй, проявляется в дважды повторенном эпизоде — в проводах на войну. Первый раз Такудзи провожает вся деревня. Люди торжественно несут лозунги и знамена. Охваченная горем и отчаянием Киёно держится так, как это предписывает многовековая традиция жене воина — сдержанно благодарит провожающих за оказанную честь. Во второй раз все уже иначе. Запорошенный снегом пустой перрон. Одиноко рыдает Киёно, провожая Такудзи. И эта дважды повторенная ситуация говорит о том, чем война стала для народа, больше многих ранних анти-

«Пламя верности»



военных фильмов, где авторская позиция заявлялась прямолинейно, в виде тезисов.

В картине гармонично слились пластика экрана, изобразительная красота, музыкальные ритмы с силой и величием воспетого чувства. Первые встречи Киёно и Такудзи проходят на фоне старинных ритуальных танцев и вносят в картину почти незаметный отзвук тревоги. И сразу же — снятый как бы играючи, изумительный стремительный бег молодых людей по склону горы к морю. Когда смотришь на высветленную солнцем мерцающую листву, вспоминаешь Куросаву и его «Расёмон». Но эпизод отнюдь не выглядит цитатой: сверкающая на солнце, поющая природа составляет поэтический фон зарождающегося чувства. Этот бег, немые, сопровождаемые лишь музыкой ритмично смонтированные кадры создают глубоко поэтический образ любви.

Фильм сделан по канонам поэмы о трагической любви. Но по своему звучанию — это решительно антивоенный фильм. Курахара не изменяет себе: война, ее последствия, та страшная нестираемая печать, которую она налагает на человеческие судьбы,— вот тема, которая проходит через все его фильмы, никогда, однако, не воспроизводящие батальных сцен.

Война проходит лейтмотивом сквозь творчество и другого режиссера — крупнейшего мастера Масаки Кобаяси, о чем убедительно говорят и две последние его работы.

Первая из них — фильм «Восставший».

В «Восставшем» Кобаяси, на первый взгляд, повторяет тему своей картины

«Харакири», которая принесла ему громкий успех на фестивале в Канне. Как известно, в «Харакири» идеология средневекового воинства — самураев, свод нравственных норм, которыми руководствовалась эпоха, стали предметом яростного неприятия автора. В «Восставшем» перед зрителем встают то же время, те же проблемы. Снова японское общество времен сёгуната. Но это и не повторение и не отрицание прежних идей. Фильм «Восставший» не спорит с концепцией «Харакири», а дополняет ее. В «Харакири» Кобаяси было важно показать эпоху как систему взглядов. Люди его интересовали как слепки своего времени. В «Восставшем» он идет дальше. Здесь внимание сосредоточено на самом человеке, его судьбе, его радости и горе. Воспитанный в канонах этой морали, герой фильма находит в себе силы стряхнуть давящий гнет правил, направленных на подавление внутренней свободы человека, душащих его естественное стремление к добру и справедливости.

В центре фильма — человек, восставший в одиночку против глубоко укоренившейся системы взглядов, против бесчеловечности своего времени.

Кобаяси стремительно вводит зрителя в эпоху — на чистом фоне неба сверкает в лучах солнца огненная сталь меча. Герой фильма — Исабуро Сасахара — один из лучших фехтовальщиков при дворе феодального правителя. Трагедии его семьи и посвящена фабула картины. Старший сын Сасахары должен возвратить во дворец правителя свою любимую жену, которая прежде была наложницей феодала и родила ему сына. Отец запрещает сыну подчиниться приказу, пытаясь сохранить его счастье. Исабуро Сасахара и является главным героем фильма.

Его играет всем известный Тосиро Мифунэ, играет с таким виртуозным блеском, с таким проникновением в гуманную сущность образа старого самурая, которое редко встречалось в его ролях даже в фильмах Куросавы. Экспозиция картины затянута и медлительна, пока, наконец, полный драматизма конфликт не достигает своей кульминации.

Не подчиниться приказу правителя в ту эпоху было событием чрезвычайным. И потому даже любящий муж готов склонить голову. Упорствует один лишь глава дома, хотя понимает, что это может стоить ему жизни. Именно в этом нравственная сила образа.

Отказ дома Сасахары вернуть во дворец жену и невестку поднял на ноги весь двор. Правитель приказывает убить непокорных. И здесь в мерном течении фильма наступает темпераментный взрыв. С условностью и причудливостью балетного спектакля решен режиссером совершенный по своим изобразительным достоинствам эпизод когда Исабуро Сасахара во дворе собственного дома один против целого отряда принимает неравный бой. Ловкий и внешне невозмутимый, с грацией дикого зверя дерется Мифунэ. Им движет ненависть к несправедливости и желание отомстить за погубленное счастье семьи. Но сама идея фильма ярче выступает в финальном эпизоде, когда Сасахара, победив врагов, бежит с внучкой в столицу Эдо, чтобы добиться справедливости. На заставе его не пропускают. Начальник заставы, его самый близкий и верный друг, не решается ослушаться правителя. Два соратника, два друга сталкиваются в ситуации, когда надо заявить твердо и ясно, на чьей ты стороне: речь идет о жизни и смерти.

«Гимн усталому человеку»



Татэваки, друг Сасахары, целиком признавая несправедливость двора и одобряя своего мятежного друга, не находит сил преступить приказ. В поединке двух друзей победа остается за Сасахарой.

Конец фильма мрачен — герои его погибают. Режиссер слишком правдив в своем исследовании времени и человека, чтобы позволить себе утешительный финал. С беспощадной прямотой, граничащей с жестокостью, показывает он невозможность торжества правды и справедливости в мрачную эпоху средневековья. Лишь бегство служанки-кормилицы, подхватившей осиротевшего младенца, чтобы уйти с ним в горы,— единственный проблеск надежды в этой мрачной картине прошлого.

Изобразительная сторона фильма поистине совершенна. Блестящие портретные зарисовки, изысканная, редкостная по красоте мелодия старых черепичных крыш, в постоянном повторе возникающая на экране, напряженный монтаж — все это напоминает исторические картины Куросавы и говорит о пристрастии Кобаяси к режиссерскому письму прославленного японского маэстро.

Возвращение к прошлому для Кобаяси — не уход от действительности, поднятые в фильме проблемы не только современны, они злободневны. Возвращение к прошлому для режиссера — еще и стремление нащупать психологические истоки, способствовавшие в свое время торжеству милитаризма в Японии, попытки обнаружить в японской истории корни идеологии агрессии, показать силу и устойчивость этих пагубных идей и сегодня.

Проделав путь от суда над системой к трагедии человека, живущего в той эпохе, Кобаяси вновь обращается к современности, рассматривает сквозь лупу японское общество сегодняшнего дня в его отношении к войне.

Об этом самая последняя из работ Кобаяси — фильм «Японская молодежь», известный также под названием «Гимн усталому человеку».

Сам Кобаяси говорил, что этот фильм — «разговор о войне, с точки зрения мужчины средних лет, который тяжко страдал во время второй мировой войны, и с точки зрения его сына, для которого эта война ровно ничего не означает».

На самом деле тема фильма выходит за пределы отношения двух поколений к войне. «Гимн усталому человеку» — многоплановое произведение, своеобразный социальный портрет современного японского общества. Так же стремительно и точно, как и в «Восставшем», обозначены в этом фильме время и эпоха.

Пустынные перроны электрички. Подъезжает поезд. И словно взрывной волной на перрон выбрасывается густая серая толпа спешащих людей. Камера останавливается на человеке средних лет, ничем не примечательной внешности — это мелкий служащий Дзэндзаку Косака. Автор на сей раз избрал героем своей картины человека робкого и слабого. Косака пострадал во время войны — в

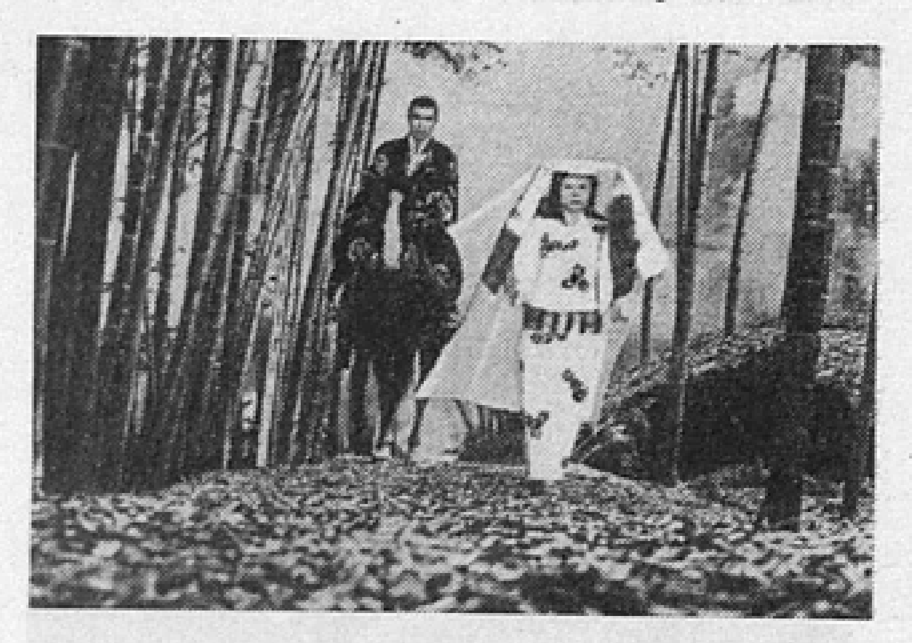
лагере для военнопленных, где проходила его служба, его избил офицер за неподчинение бесчеловечному приказу, и он наполовину оглох. Обремененный семьей, он еле сводит концы с концами и тихо плывет по течению. Случай сталкивает его с хозяйкой маленького бара Ёсико, которую он когда-то, еще до войны, любил. Старое чувство вновь вспыхивает в нем, но и он и она боятся что-то менять в установившемся укладе жизни. Встреча с Судзуки, человеком, который когда-то его искалечил, заставляет Косаку пересмотреть всю свою жизнь. Сталкиваются два человека — один нравственно стойкий и чистый, но слабохарактерный, другой — самоуверенный и безнравственный. И хотя Ёсико, оказавшуюся между этими двумя мужчинами, тянет к доброте и порядочности Косаки, побеждает в этом столкновении Судзуки. В этом вновь честность Кобаяси, который целиком сочувствуя своему герою, давая ему возможность нравственной победы, реальную победу оставляет за Судзуки.

И лишь в представителях младшего поколения, в сыне Косаки Рэндзи и дочери Судзуки Марико, в их прозрении и становлении заложена положительная программа фильма.

Растлевающее, губительное воздействие войны ощущается в подавленности и моральной усталости Дзэндзаку Косаки, проявляется в мрачной истине, усвоенной Ёсико, — «сильным надо подчиняться». Война врывается на экран кричащими заголовками газет, кадрами, в которых мы видим молодежь, собирающую деньги в пользу борющегося Вьетнама, или процветающую школу «войск самообороны», в которую чуть было не соблазнился поступить Рэндзи.

Кобаяси в этом фильме обращается непосредственно к зрителю. На протяжении всего фильма звучит саркастический, иронизирующий голос автора, который высмеивает своего слабого героя, пытается придать ему уверенность и силу.

«Черные кошки в бамбуковых зарослях»



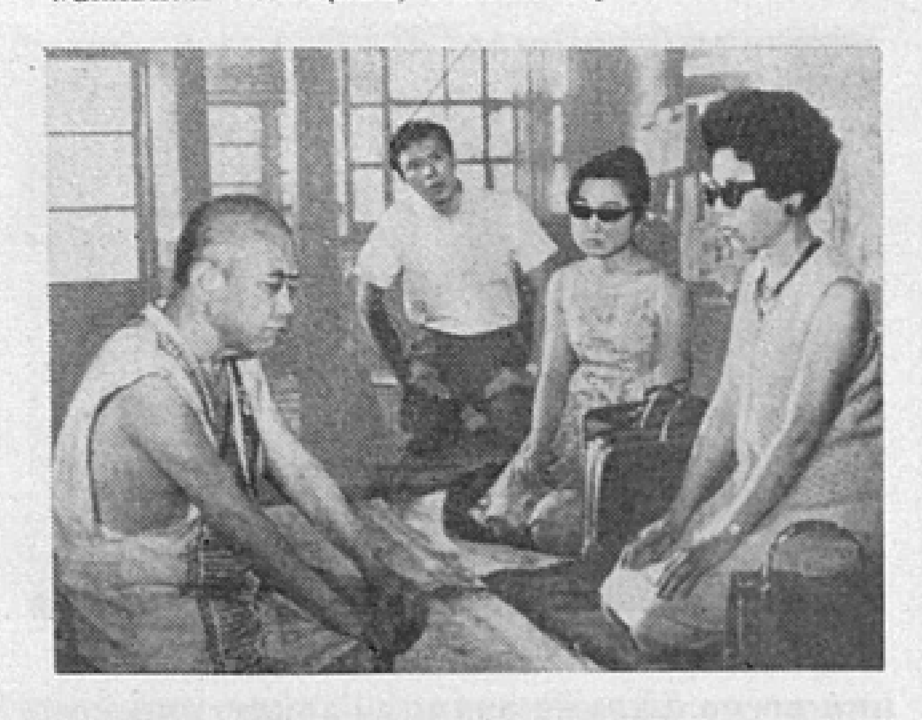
«Гимн усталому человеку» — сильная и честная картина. Она поднимает волнующие современное общество проблемы и старается не уходить от ответа.

«Главная тема моего фильма война. Она вносит опустошение и несчастье в жизнь ни в чем не повинного народа», — заявил недавно японским газетчикам о своем фильме «Черные кошки в бамбуковых зарослях» известный мастер японского киноискусства Канэто Синдо.

Синдо в свое время, благодаря его фильму «Дети атомной бомбы», узнали как борца за мир и прогресс, им стали восхищаться как режиссером после «Голого острова». От него упорно ждут развития либо антивоенной темы, заявленной в его творчестве, либо продолжения восхитившей зрителей поэтически воспетой жизни «Голого острова».

Фильм «Черные кошки в бамбуковых зарослях» режиссер уверенно определяет как антивоенный. Действительно, картина начинается с того, что в далекие времена, в пору смут и междоусобных войн, банда бродячих самураев нападает на

«Сильная женщина, слабый мужчина»



одиноко стоящий в бамбуковой роще дом, насилует женщин — хозяйку дома и ее сноху, а затем, чтобы скрыть преступление, поджигает дом, и женщины погибают в огне. Все это снято сурово и неприукрашенно, обгорелые трупы страшны и ужасают. А затем начинается совершенно другая картина — с изысканной и мрачной красотой экранизированная легенда о черных кошках-оборотнях; превратившиеся в кошек женщины мстят самураям за позор и смерть.

В этой части фильма иной настрой, иные средства художественного выражения. Создается впечатление, что автор отвлекся, отошел от своего намерения осудить войну и с увлечением живописует старинную легенду, вспоминая уроки, полученные когда-то в пору своего ученичества у великого Мидзогути (Синдо несколько лет проработал у него ассистентом).

Таинственно и «потусторонне» возникает на экране дом, в котором обитают духи; прекрасные одеяния спадают с плеч красавицы, и ее обнаженное тело светится теплой белизной за колыхающимися прозрачными занавесами. Здесь все загадочно, красиво, в некоторых сценах пронизано эротикой, и просто забываешь, что автором поначалу владело желание разоблачать войну.

Потом война еще раз напомнит о себе в образе возвратившегося из похода самурая — он сын одной из убитых женщин и муж другой, — и где-то проглянет мысль о том, что не возжелай он военной славы, быть может, и не случилось бы страшного несчастья с его семьей, но мысль эта мелькнет и забудется. А таинственный бамбуковый лес, то возникающий из мглы, то вновь теряющийся в тумане, настойчиво напоминает лес из «Замка паутины» Куросавы, прекрасные ворота Расёмон, рядом с которыми красавица завлекала и затем губила проезжих самураев. Да и сами черные кошки в своем женском облике — красивые, нежные, в развевающихся кимоно, таинственно плывущие по заколдованному дому, — просто прямая реминисценция ставшего классическим фильма «Угэцу моногатари» («Сказки туманной луны после дождя») режиссера Мидзогути. Возможно, наше несколько суровое отношение к этой прекрасно снятой ленте (ведь ее отнюдь не обязательно рассматривать как шкатулку цитат) вызвано тем, что мы еще не потеряли надежду увидеть вновь оригинального и своеобразного автора «Голого острова», художника, которого так трудно забыть. Здесь не место судить режиссера, он работает в сложных, трудных условиях, упрямо борется за сохранение своей независимости, да и шедевры не рождаются по одному желанию или мановению волшебного жезла. Но все же жаль...

И рядом совершенно другой по звучанию последний фильм Синдо — сатирическая комедия «Сильная женщина, слабый мужчина». Фильм о современности, о нравах нашего времени, с не-

обычной для японского кино интерпретацией образа женщины — сильной, активной, самостоятельной.

Но и в этом фильме есть нечто ностальгическое, какая-то тоска по старым, устойчивым художественным мотивам Синдо — хотя бы шахтерский поселок, пришедший в эту картину с искренностью и правдивостью ранних «независимых» лент, весь быт разоренной шахтерской семьи, когда при сообщении о появлении инспектора телевизор (вот это уже что-то новое для антуража нищеты) прячут в картонный ящик — нищета так нищета! Первые шаги двух женщин в поисках заработка по Киото, согласие матери и дочери на любые условия — лишь бы получить работу, которую так долго не может найти отец,—это все еще из старых фильмов Синдо.

А потом режиссер переводит невеселый сюжет в план гротеска — здесь уже нет ни правил, ни каких-либо ранее установившихся мотивов. Перед нами военизированное кабаре, где работают современными гейшами наши героини — они должны обслуживать гостей в прозрачных ночных рубашках. Эти эпизоды сдобрены достаточной порцией скабрезных острот, женщины отдают честь клиентам в прямом и переносном смысле, мать бьется, как рыба о лед, чтобы выдать дочь за богатого придурковатого крестьянина, но его мать принимает контрмеры, стремясь опорочить предприимчивую девицу и раскрыть глаза своему сыну. Все это происходит в быстром темпе, занятно, живо, но кончается в меру грустно — дочь изобличена, мать жестоко избита, и все надо начать с начала... Но трагедии здесь нет, ибо жизненные силы матери — простой, энергичной женщины, которую прекрасно сыграла Нобуко Отова, крестьянка из «Голого острова»,— придают фильму оптимистическое звучание. И это уже совсем новый, невиданный ранее Синдо.

Среди японских фильмов, которые удалось увидеть,— «Снежная женщина» режиссера Токудзи Танака из компании «Дайэй» — несколько скучноватая, но красиво снятая старинная легенда о жестокой снежной женщине, которой достаточно одного вздоха, чтобы заморозить человека; очередная версия о знаменитой школе дзюдо и ее блестящем представителе Сансиро Сугата — «Рассказ о дзюдо» режиссера Масатеру Нисияма; детектив режиссера Тэцутаро Мурано «Выстрел во тьме» и приключенческий фильм «Самурай-пират», в котором Тосиро Мифунэ вновь с блеском показал свое умение владеть мечом.

Фильмы, которые рассмотрены в этой обзорной статье, тонут в мутном потоке низкопробных коммерческих лент, ежегодно обрушиваемом на японских зрителей. Но эти пока еще немногочисленные произведения, несущие в себе определенный антивоенный и социальный заряд, находят живой отклик у зрителей, и их успех — залог нового прилива энергии, появления новых жизненных сил у кинематографистов, ратующих за возрождение прогрессивного киноискусства страны.

Первый и один из лучших фильмов «независимых» назывался «А все-таки мы живем». Это название, пожалуй, действительно оправдывает себя применительно к сегодняшнему дню движения японских «независимых» кинематографистов.

Отовсюду

Англия

Роман Томаса Харди (1840—1928) «Вдали от шумной толпы» известен у нас меньше, чем такие его произведения, как «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд незаметный». Так же, видимо, обстоит дело и на родине писателя — во всяком случае, режиссер Джон Шлезингер и сценарист Фредерик Рейфел, несмотря на то, что они оба получили университетское образование, впервые прочитали этот роман всего несколько лет назад, во время их совместной работы над фильмом «Дорогая».

Сейчас картина «Вдали от шумной толпы» уже идет на экранах, и большинство критиков оценивает ее весьма благожелательно. С удивлением подчеркивается, что написанный в «старомодных» традициях прошлого века роман оказался на редкость кинематографичным.

Главную роль — владелицы небольшой фермы — играет Джули Кристи. Сюжетную основу фильма (как и романа) составляют ее сложные взаимоотношения с тремя мужчинами, каждый из которых добивается ее руки. Она выходит замуж за сержанта-сердцееда (Теренс Стэмп), но после его внезапного исчезновения и распространившихся слухов о его смерти дает согласие стать женой небогатого сквайра (Питер Финч). Однако через несколько месяцев, как раз во время новой помолвки, сержант возвращается, чтобы тут же быть убитым соперником. Того, естественно, сажают в тюрьму, и тогда в жены ее берет третий — державшийся до того в стороне фермер (Алан Бейтс).

Но не в этих сюжетных перипетиях видят рецензенты силу картины. Джеймс Прайс, автор статьи в «Сайт энд саунд», полагает, что главное ее достоинство в необыкновенно точном и любовном воспроизведении самой атмосферы деревенской Англии конца девятнадцатого века. Хотя и здесь, «вдали от шумной толпы», бушуют свои страсти, есть в этой жизни, в ее естественности, натуральности некая «вечная, умиротворяющая красота». «Современной пасторалью» называет критик этот фильм, особо отмечая работу оператора Никласа Рэга; снятые им (на 70-миллиметровой пленке) пейзажи дышат величием и элегическим покоем (название романа Харди заимствовано из «Элегии на сельском кладбище» Томаса Грея, известной у нас в вольном переводе Жуковского).

Терене Стэмп и Джули Кристи в фильме «Вдали от шумной толпы»



Элегическая деревенская Англия, ее пейзажи — это, полагает критик, и есть «истинная тема» фильма Шлезингера, так же как пустыня была для Дэвида Лина «истинной темой» первой половины «Лоуренса Аравийского». «Уроки Лина», считает Прайс, и были творчески использованы Шлезингером в его первом «зрелищном» фильме.

Визуальным достоинствам фильма в значительной степени способствовала и работа художника (Ричард Макдональд); пластическое совершенство многих кадров, полагает Прайс, заставляет вспомнить работы Хогарта и Коро, а типажная выразительность лиц (большинство второстепенных ролей исполняют непрофессионалы) приводит на память Брейгеля.

Несколько сдержаннее оценивается работа исполнителей главных ролей: отдельные критические замечания были высказаны, в частности, по адресу Джули Кристи («неисправимо современна»).

Творческое содружество сценариста и режиссера будет продолжено. В дальнейших планах Рейфела и Шлезингера — совместная работа над биографическим фильмом о Байроне. После этого они намерены вернуться в наши дни, вновь обратившись к теме, которой была посвящена «Дорогая», — сатирическому изображению быта «высшего общества». Это будет экранизация романа известной (в том числе и советскому читателю) писательницы Айрис Мердок «Отсеченная голова».

●

В титрах фильма «Читти-читти, бэнг-бэнг» стоит имя Иэна Флеминга, по романам которого были сняты фильмы знаменитой серии о супершпионе ее величества, агенте 007 Джеймсе Бонде. Сценарий фильма «Читти-читти, бэнг-бэнг» создан на основе рассказов Флеминга, и естественно было бы предположить, что и по содержанию, и по стилистике фильм этот в какой-то мере будет примыкать к джеймсбондовской серии.

Однако это не так: фильм Кена Хьюза не имеет ничего общего с фильмами об агенте 007, более того, является их полной противоположностью. Вместо «шпионских страстей», немыслимых приключений и вереницы роковых и нероковых, обнаженных и необнаженных красоток— перед зрителем «семейный» фильм — умилительно-сладенькое киноповествование в духе рождественской сказочки,— основными героями которого являются ангелоподобные детишки с их милыми проказами, а также их чудаковатый папаша.

«Читти-читти, бэнг-бэнг» — это название автомашины, которую удалось приобрести отцу Джемаймы и Джереми (так зовут детишек), незадачливому изобретателю Карактакусу Поуттсу, и которая обладает чудодейственными свойствами — может при надобности лететь по воздуху или плыть по морю. После того как отец похищен пиратами из страны Вульгарии, брат и сестра отправляются на своей чудодейственной машине ему на выручку. В Вульгарии, однако, все дети объявлены вне закона, ввиду чего Джереми и Джемайму заточают в тюрьму. Заканчивается все восстанием детей, проживающих тайно в пещерах под замком, восстанием, возглавленным папашей Поуттсом, и благополучным возвращением детишек вместе с их родителями домой. Не обошлось, разумеется, и без любовного довеска: вдовец-папаша влюблен в дочь фабриканта сладостей, и хоть браку их поначалу препятствует бедность Поуттса, все заканчивается ко всеобщему удовольствию после того, как конфетный фабрикант решает производить на своих фабриках изобретенные Поуттсом конфеты-свистульки.

«Конфетность» фильма Хьюза, пишет Ян Доусон в «Мансли филм буллетин», столь невыносимо приторна, что способна вызвать приступ тошноты даже у самых невзыскательных зрителей. Дело не в самом материале, а в его трактовке режиссером. А скорее всего дело даже не в режиссере, а в продюсерах фильма Гарри Зальцмане и Альберто Брокколи. Им принадлежат права на экранизацию всего, что написал покойный Флеминг, и, поскольку джеймсбондовские романы уже все перенесены на экран, родилась идея экранизации его рассказов — не пропадать же добру; и режиссеру Кену Хьюзу было предложено ориентироваться на имевшую огромный кассовый успех «Мэри Поппинс» — киномьюзикл, созданный несколько лет назад на студии Уолта Диснея.

В целях возможно более точного следования заданному образцу для исполнения роли Поуттса был приглашен актер Дик Ван Дайк, исполнявший и в «Мэри Поппинс» главную мужскую роль, а для постановки хореографических номеров и написания текста песенок также были приглашены те, кто в свое время трудился над диснеевским фильмом. Джон Рассел Тейлор пишет на страницах газеты «Таймс», что одной из причин неудачи фильма было как раз стремление в целях максимально возможного барыша ориентироваться на «образец», относительно которого известно, что он принес продюсерам кругленькую сумму.

Болгария

На экран вышла документальная картина Владислава Икономова «Вьетнам близко». В четко выработанные современной кинодокументалистикой жанры и направления — монтажная картина или непосредственные съемки — это произведение вместить трудно. Здесь в одном ряду, естественно подверстываясь и органически сливаясь друг с другом, стоят кадры, заимствованные из старых хроник, отобранные из многочисленных выпусков иностранных киножурналов, и эпизоды, запечатленные самой съемочной группой непосредственно на местах событий, на изрытой американскими бомбами земле Вьетнама.

Фильм Икономова дает нам Вьетнам в точных временных рамках. На экране возникает титр «23 июня 1968 года», за ним идут кадры — вьетнамская деревня, налеты американских бомбардировщиков, гибнущие люди, горящие дома. Дата служит не только гаран-

тией документальности, достоверности; она предназначена для того, чтобы сопрячь этот день, эти реальные и трагические события с жизнью каждого зрителя в зале кинотеатра. Именно мысль о нашей личной сопричастности к борьбе за свободу Вьетнама является моральным выводом рецензии на фильм, которую публикует газета «Народна култура»: географическая отдаленность Вьетнама «не должна вытеснить тревожной мысли всего прогрессивного человечества о том, что эта страна близко, чрезвычайно близко...»

●

Директор синематеки Георгий Стоянов-Бигор выступил в газете «Народна култура» с несколько неожиданным предложением, суть которого можно резюмировать следующим образом: мероприятия по реабилитации дискредитированного жанра. Особой проницательности не требуется, чтобы сразу же сказать: болгарский критик имеет в виду приключенческий жанр. По мнению Стоянова-Бигора, часто наблюдаемое невнимательное отношение к этому жанру, его недооценка тем более несправедливы, что приключенческие фильмы, собирая самую широкую зрительскую аудиторию, являются действенными проводниками идей. Эффективность воздействия приключенческих картин давно уже научились использовать в своих целях кинематографисты на Западе, примером чему может служить «бондиана», из чисто кинематографического явления превратившаяся в явление общественное и прививающая зрителю отнюдь не гуманные нормы поведения. В этом смысле критик, думается, прав, и то, что составляет главное в его статье — призыв к серьезному, хозяйственному отношению к, казалось бы, «несерьезному» жанру, — заслуживает пристального внимания. Социалистические кинематографии, продолжает автор, порадовали зрителей прекрасными образцами приключенческого жанра, но общение зрителей с этими картинами, к сожалению, зачастую неправомерно коротко. Ни в одной из социалистических стран не существует специализированных кинотеатров, где зрители могли бы посмотреть фильмы, ставшие уже классическими: «Тринадцать», «Подвиг разведчика», «Смелые люди» и другие. Для поднятия престижа приключенческого жанра в критике многое мог бы сделать и специализированный фестиваль, где демонстрировались бы приключенческие фильмы текущего репертуара, привлекая тем самым внимание широкой общественности и вызывая резонанс в прессе не только узкопрофессиональной.

Хотя и не навеянное непосредственно статьей Стоянова-Бигора интервью с кинодраматургом Богомилом Райновым о его новой работе «Господин Никто», опубликованное в журнале «Болгарские фильмы», тем не менее созвучно этой статье. Художественный уровень прежних сценариев Райнова — «Инспектор и ночь», «Белая комната» — позволяет надеяться, что новый фильм займет достойное место на экране и на предложенных критиком фестивалях. Вот что говорит сценарист о его содержании: «Фигуры вроде флеминговского Джеймса Бонда наивны. Мой «Господин Никто» действует не пистолетом и не кулаками, но головой. Он обезоруживает своих противников из болгарского эмигрантского центра в одном западном государстве, пользующихся поддержкой американских разведывательных служб, ни чем иным, как превосходством своего ума. Убийства и кровопролития здесь не самое главное. Правда, есть и такое, но это не дело рук самого героя и не его цель, а результат столкновения людей с различной моралью и принципами». Повесть о болгарском разведчике ставит режиссер-дебютант Иван Терзиев.

Венгрия

Внимание кинокритики продолжает привлекать фильм режиссера Миклоша Янчо «Тишина и крик», в котором рассказывается о белом терроре в венгерской деревне после подавления революции 1919 года. Один из основных упреков критики в адрес режиссера состоит в том, что Янчо не углубил в своей картине исторический анализ, не предоставил зрителю — особенно зарубежному — необходимых сведений, которые помогли бы понять сложную обстановку той эпохи. Отвечая в ходе одного интервью в Будапеште своим критикам, режиссер сказал: «Фильм — это не книга, не историческое сочинение, и вообще меня совершенно не привлекают фильмы, подобные романам... Я не снимаю фильмы, чтобы заменить школьные уроки. Однако я знаю, что зарубежному

зрителю неизвестна во всех подробностях наша история. Поэтому я счел своей обязанностью резюмировать факты и наиболее важные события в титрах фильма».

На вопрос, почему он выбрал для своего фильма именно тот период, режиссер ответил: «Осенью 1919 года в нашей стране была создана революционная республика, одна из первых в мировой истории после Республики Советов в России. Венгерский народ жил в условиях феодализма. Чтобы выжить, народ попытался пойти по новому, иному, самому радикальному, самому человечному пути — пути революции. Но этот опыт натолкнулся на враждебность всех буржуазных государств. Республика Советов Венгрии была уничтожена иностранными армиями...»

Затем режиссера спросили, правильно ли многие критики рассматривают три его известных фильма на исторические темы («Без надежды», «Звезды и солдаты» и «Тишина и крик») как трилогию, которую можно сравнивать с бергмановской. Янчо сказал, что как ни лестна для него параллель со шведским режиссером, такой подход к его фильмам он считает неправильным. То, что его три фильма составляют трилогию, выдумали сами критики. Если и есть связь между поставленными им до сих пор фильмами, то это объясняется, конечно, тем, что ставил их один человек, а сценарии писал тоже один автор — Дьюла Хэрнади. «Однако я хочу вновь подтвердить, — подчеркивает Янчо, — что я всегда очень заботился о содержании своих фильмов, возможно, также и потому, что вся моя жизнь характеризуется интересом к политике, к процессу общественного развития. Мои фильмы имеют общую черту: они не апологетичны, ибо без противоречий нельзя передать реальную действительность... Как я, так и Хэрнади, исходя из основы нашего общества, твердо убеждены в том, что все наше мировоззрение и всю нашу идеологию определяет социализм».

Не вытекает ли из слов Янчо, был задан вопрос режиссеру, что долг художника — протест и отрицание, и нет ли в таком случае опасности скатиться к нигилизму?

«Нигилизм? — ответил режиссер. — Кто видел мои фильмы, не может этого заявлять. Ни один из моих фильмов не проникнут отрицанием. Наоборот, я считаю их оптимистическими. «Тишина и крик» также не является только отрицанием, напротив — это призыв к действию, к борьбе против всего, что уже созрело для того, чтобы быть отвергнутым, уничтоженным. Вот в чем заключается отрицание в этом фильме, сущность которого, следовательно, — утверждение».

Последний вопрос касался того, почему Янчо тяготеет к анализу венгерского общества времен режима Хорти. Некоторые венгры, ответил режиссер, склонны легко забывать все, что было неприятного в истории нашей страны. Ныне вся общественность решительно отвергает и осуждает фашистский режим Хорти, но для молодежи, не знавшей его, те годы остаются лишь страницей учебника. Нужно представить подлинные события того времени пластически, чтобы о них могла получить правильное представление молодежь, а также и некоторые «милые старички, память которых ослабла и которым прошлое иногда рисуется в розовом свете».

ГДР

В Берлине состоялась премьера фильма Франка Фогеля «Седьмой год». Это история семи дней жизни в канун семилетнего юбилея супружества молодого врача Барбары Хайм и ее мужа, актера по профессии. Место действия — Берлин. Время действия — наши дни. Хотя все сцены, связанные с работой Барбары (она хирург, делающий операции на сердце), снимались не в павильонах, а в одной из больших берлинских клиник и в съемках участвовал медицинский персонал больницы, рецензенты справедливо замечают, что Барбара с одинаковым ус-

«Седьмой год». Актриса Джесси Рамайк в роли Барбары



пехом могла бы иметь и другую специальность, лишь бы она требовала большой душевной отдачи. Авторы фильма сосредоточивают свое внимание не на «производственных конфликтах», а на проблемах морально-этических, неизбежно возникающих в семье работающей и любящей свою работу женщины, у которой подчас не хватает сил и времени для ребенка, мужа, домашнего хозяйства. Уставшая после трудной операции, нуждающаяся в отдыхе и моральной поддержке, возвращается Барбара домой. Муж, занятый вечером в спектакле, уходит в театр. Воскресенье. Срочный вызов и так далее...

Семь дней жизни Барбары — трудное время. И слова мужа, звучащие в конце фильма: «Знаешь, чего я хочу? Дожить с тобой до глубокой старости...» — воспринимаются зрителями не как счастливый конец, а как внутренне знаменательное и закономерное завершение проанализированной в фильме ситуации. Верный своему принципу «стремиться увидеть в современной действительности поэзию и правду, показать процесс становления социалистической морали, глубоко заглянув в сердца людей», Франк Фогель сделал ленту, которая нашла теплый прием у зрителей.

В главной роли снялась малоизвестная в кино актриса театра имени Максима Горького и певица Джесси Рамайк.

Ее партнер в фильме — известный западногерманский актер Вольфганг Киллинг, переселившийся в прошлом году в ГДР. Ранее Вольфганг Киллинг присоединился к демократическому движению, стал активно участвовать в пропагандистской работе Социалистического союза студентов. Он вернул основанному Шпрингером фонду «золотую камеру» — высшее отличие, которым награждаются любимцы публики в Западной Германии. Свой другой золотой приз Киллинг продал с аукциона и отдал деньги в пользу Национального Фронта Освобождения Южного Вьетнама. Реакционные круги начали травить Киллинга. Газеты Шпрингера призвали к бойкоту актера.

— Я мог бы уйти от всего этого, отправившись в длительную гастрольную поездку или приняв предложение английского телевидения или американской кинофирмы. Но я избрал ГДР, — сказал Киллинг, — потому что это единственная из стран немецкого языка, о которой можно с уверенностью сказать, что она не причастна к преступлениям американской военщины во Вьетнаме, последовательно борется против зла, угрожающего ввергнуть мир в военную катастрофу.

●

«Время жить» — название нового художественного фильма, съемки которого начались на студии ДЕФА. Точнее, съемки начались на одном из больших предприятий ГДР — в цехах завода счетных машин в Зомерде.

— Несмотря на то, что большая часть материала будет отснята именно там и прототипами некоторых героев стали люди, действительно работавшие в Зомерде, фильм ни в коем случае не будет «портретом» завода, — говорит автор сценария писатель Вольфганг Хельд. — На заводе «Зоентрон» я работал в конструкторском бюро около семи лет. Как мне кажется, это помогло мне написать книгу, в которой конкретный материал трансформирован в ситуации и проблемы, важные для всего нашего общества, а не только для одного завода.

Именно эта значимость проблематики, как полагают авторы, привлечет к картине самую широкую аудиторию. Фильм должен быть закончен к 20-летию республики. Ставит картину в творческом объединении «Бабельсберг» режиссер Хорст Зееман.

Испания

Испанское министерство информации и туризма, ведающее цензурой, запретило ряд сцен в фильме «Ноктюрн 29», поставленном каталонским режиссером Педро Портабелла. Главную женскую роль в этой картине исполняет Лючия Бозе — именно эта лента ознаменовала возвращение актрисы после перерыва почти в полтора десятка лет к работе в кино. Сцены, удаления которых требует цензура, составляют наиболее острые социальные сцены фильма, затрагивающие актуальные проблемы и конфликты франкистской Испании. Как заявил режиссер, они имеют существеннейшее значение для смысла и идеи фильма. Премьера «Ноктюрна 29» в Испании должна была состояться на закрытии Недели испанского кино. В знак протеста против цензурных преследований Портабелла решил не показывать свой фильм на этом фестивале и сообщил об этом его организаторам.

Италия

В павильоне римской киностудии Ди Лаурентиса, превращенном в бальный зал дворца герцогини Ричмонд, под звуки шотландских волынок состоялась церемония начала съемок фильма «Ватерлоо».

На торжественный «первый поворот ручки» кинокамеры собрались римские журналисты, актеры, технический персонал студии. Постановщик фильма советский режиссер Сергей Бондарчук ответил на вопросы журналистов, связанные с созданием фильма.

Съемки будут происходить в Риме, в королевском дворце в Казерте, потом в Советском Союзе, где будет воссоздана грандиозная битва. О масштабах съемок дает представление хотя бы то, что в сцене бала занято более 220 человек. В фильме снимаются известные актеры из разных стран: в роли Наполеона — Род Стайгер, в роли Веллингтона — Кристофер Пламмер, короля Людовика XVIII должен играть Орсон Уэллс. В фильме приглашены сниматься итальянские актеры Иво Гаррани, Андреа Кекки и другие, в одной из женских ролей дебютирует дочь Дино Де Лаурентиса Вероника. Стоимость создания этого постановочного исторического фильма газеты определяют в сумму свыше 15 миллиардов лир, подготовительная работа заняла более двух лет. В создании сценария участвовали ирландский писатель Гарри Крейг и итальянский журналист Витторио Боничелли. Съемки ведет видный итальянский оператор Армандо Наннуцци.

●

В то время как свыше ста итальянских кинематографистов — режиссеров, сценаристов и актеров — занимают в Риме служебные помещения управления по производству кинофильмов, требуют изменения структуры и демократизации государственных органов, ведающих кино, протестуют против коммерческих фильмов и призывают к созданию новых по духу, связанных с жизнью кинопроизведений, газеты сообщают о заключении «союза» между двумя самыми «кассовыми» актерами минувшего года — Альберто Сорди и Моникой Витти. Фильмы с их участием (Сорди — в картине «Врач страховой кассы» и Витти — в «Девушке с пистолетом») явились рекордными по суммам сборов, и продюсеры решили, спекулируя на популярности этих двух актеров, соединить их в одном фильме. За спиной продюсера Джанни Хекта, по-видимому, стоит американский капитал, а за вывеской прокатной фирмы «Титанус» скрывается монополия «Монтэдиссон». Фильм будет называться «Любовь моя, помоги мне»; это комедия, патетическая и сентиментальная, повествующая о супружеской паре, семейное счастье которой после десяти лет брака оказалось под угрозой. Судя по всему, фильм будет банальным, старательно обходящим какие бы то ни было проблемы, волнующие сегодня итальянского зрителя. Цель у его создателей одна — максимальные сборы, а ставка — на известность имен актеров и доходчивость их исполнительской манеры. Ставит фильм сам Альберто Сорди, в последнее время все чаще совмещающий актерскую работу с режиссурой.

●

Римская газета «Паэзе сера» публикует интервью с английским актером Шоном Коннери, громкую известность которому принесло участие в серии фильмов о похождениях шпиона Джеймса Бонда, «непобедимого агента 007». Ныне, как уже сооб-

Сергей Бондарчук — режиссер фильма «Ватерлоо» — с исполнителями главных ролей Родом Стайгером и Кристофером Пламмером



щалось, актер распростился с этим персонажем. В настоящее время Коннери занят в фильме «Красная палатка», который ставит Михаил Калатозов. В этом фильме, создаваемом советскими и итальянскими кинематографистами при участии актеров из многих стран, Коннери играет небольшую роль Руальда Амундсена — знаменитого полярного исследователя, погибшего в то время, как он спешил на помощь итальянской экспедиции Нобиле. Коннери сказал, что он рад сниматься в фильме, сюжет которого ему нравится, вместе с замечательными товарищами по работе, в стимулирующей атмосфере, без опасений, что фильм может встретить неблагоприятный прием у публики. «Мне интересна поездка в Советский Союз,— продолжал он.— Когда я решил отказаться от персонажа Бонда, одна советская газета написала, что наконец-то я поступил правильно, ибо агент 007 был символом распада капиталистического общества». Коннери критиковал голливудские методы, при которых актера заставляют сниматься всегда, в сущности, в одной и той же роли. «Моя карьера в этом жанре фильмов окончена. Я не в силах был оставаться Бондом, чтобы удовлетворять аппетит публики». На вопрос, впервые ли ему придется «умирать» на экране, он ответил: «Нет, нет. Меня множество раз убивали кинокритики». Говоря о планах на будущее, Коннери сказал: «Нет какого-то особого персонажа, которого мне хотелось бы воплотить. Мое единственное стремление — сниматься в фильмах, которые меня воодушевляют. Чтобы делать хорошие фильмы, нужно идти в ногу со временем».



Греческая актриса Мелина Меркури ведет в Италии сбор средств в фонд борьбы греческих патриотов за свободу. В Международный женский день 8 марта итальянские прогрессивные организации вручили Мелине Меркури — смелому борцу против режима «черных полковников» — премию «Золотая мимоза»

Последний по времени фильм, в котором участвовал Коннери,— картина режиссера Мартина Ритта, снятая в Голливуде,— «Молли Магуайре». В ней рассказывалось о группе ирландцев эмигрантов, которые создали в Соединенных Штатах один из первых профсоюзов, и об их забастовочной борьбе.

●

Возмущение итальянских кинематографистов и всей прогрессивной общественности вызвало провокационное требование покинуть пределы Италии, предъявленное без всяких причин всемирно известному голландскому режиссеру-документалисту, виднейшему общественному деятелю и борцу за мир Йорису Ивенсу — гостю проводившегося во Флоренции «Фестиваля народов». Волна возмущения заставила власти дать задний ход и постараться замять этот скандал.

Ивенс прибыл в Рим, где, поддержанный организациями итальянских кинематографистов, заявил свой решительный протест против этого акта грубого полицейского произвола.

США

Произошедшая в Соединенных Штатах смена президента и последующие изменения в расстановке сил в правящем аппарате находят свое отражение в сфере кинопроизводства

и проката. По сообщениям печати, республиканцы стремятся к тому, чтобы на кинорынке США, с одной стороны, не вводились новые налоги, увеличивающие цену билетов в кино, а с другой — не воздвигались никакие препоны деятельности крупных монополий. Таким образом, гигантские финансовые объединения получают полную свободу рук. Для продолжающегося — и все усиливающегося — процесса концентрации капитала характерно, в частности, слияние кинокомпаний с нефтяными монополиями, страховыми обществами или же друг с другом. Так, например, «Парамаунт» слился с «Гулф», «Юнайтед Артистс» — с «Трансамерикой», а «Братья Уорнер» — с другой кинокомпанией — «Севен Артс». Прокатные фирмы также заключают «союзы» с телевизионными и радиокомпаниями, с фирмами пищевых продуктов, с электротехническими и прочими фирмами. Окружение нового президента, как указывают газеты, не собирается препятствовать укреплению центров «кинематографической власти» и созданию объединений, стремящихся установить безраздельный контроль над кинопроизводством. Таким путем пресекается полностью тот робкий процесс антиконцентрации в области кинематографии, к которому были направлены решения американского верховного суда в первой половине 50-х годов. Вместе с тем люди, определяющие «новый курс» в области кино, полностью игнорируют культурные — просветительные и воспитательные — задачи киноискусства, совершенно не заинтересованы в выдвижении молодых кинематографистов, в поддержке молодых талантов. Цель одна — максимальные прибыли. Новым фактом является также нежелание развивать производство американских фильмов за границей. Более того: предполагается пересмотреть все экспортно-импортные сделки в области кино, добиваясь «более строгого соблюдения принципа взаимности». Достаточно сказать, что уже сейчас американские киномонополии контролируют более половины кассовых сборов на кинорынках стран, тяготеющих к так называемой «сфере доллара», — печальным примером могут служить Англия или Италия, где прокат на 55—60 процентов прибрали к рукам американцы. Можно себе представить, что будет означать «более строгое соблюдение» подобной «взаимности».

●

Ассоциация иностранной печати в Голливуде присудила премии «Золотой глобус» как самым популярным актерам года Софии Лорен и Сиднею Пуатье. Они заняли первые места в «таблицах популярности», составленных на основе анкет и опросов зрителей, проводившихся в 38 странах.

●

Итальянский продюсер Дино Де Лаурентис приобрел права на экранизацию книги Питера Мааса «Документы Валачи» — подробнейшего «отчета» о деятельности и истории американской бандитской организации «Коза ностра» («Наше дело») с 30-х годов до наших дней. Фильм будет сниматься полностью в Соединенных Штатах. Книга Мааса, ставшая ныне в США бестселлером, написана при непосредственном участии и сотрудничестве Джо Валачи — гангстера, который в 1963 году разоблачил перед специальной парламентской комиссией по расследованию преступную деятельность «Коза ностра», а ныне отбывает пожизненное заключение в одной из американских тюрем. Публикация книги в свое время натолкнулась на сопротивление организаций итальянских эмигрантов в США, ибо почти все фигурирующие в ней лица — по происхождению итальянцы. Однако автор неоднократно заявлял, что его работа направлена не против итальянцев, живущих в Америке, а против существующих в США преступных ассоциаций, связанных с итальянской мафией. «Книга, — говорит Маас, — не представляет собой историю итальянцев, а лишь историю американских гангстеров». В центре будущего фильма фигура самого Валачи — сперва видного босса из «Коза ностра», а потом восставшего против этой могущественной организации и боровшегося с одним из ее тайных руководителей — Вито Дженовезе. Фильм, как и книга, явится — независимо от того, входит это или нет в намерения авторов, — еще одним ярким свидетельством захлестнувшей Соединенные Штаты волны преступности — убийств, подкупа, торговли наркотиками, проституции — всего того, что стало в Америке повседневностью как на экране, так и в жизни.

●

По сообщениям из Голливуда, неизвестная до сих пор рукопись Марка Твена, недавно опубликованная в журнале «Лайф», будет экранизирована в самое ближайшее время. Название произведения и фильма, который предполагается по нему поставить,— «Гек Финн и Том Сойер среди индейцев».

●

Популярный актер Энтони Куин, широкую известность которому, в частности, принесло исполнение заглавной роли в фильме «Грек Зорба», вновь будет играть грека в картине «Королевская мечта» — экранизации одноименного романа писателя Петракиса. Ставит фильм режиссер Дэниэл Манн. Это будет история грека из Чикаго, бедняка-эмигранта, который тщетно пытается собрать достаточную сумму, чтобы повезти на родину, в Грецию, своего больного сына. В главной женской роли — актриса Инджер Стивенс.

Турция

Постоянный кинообозреватель газеты «Джумхуриет» Турхан Гюркан рассказывает о некоторых итогах 1968 года. Автор отмечает, что прошедший год не принес изменений в тематике поставленных фильмов. По-прежнему преобладали любовные мелодрамы, экранизации литературных и драматических произведений, довольно пустые комедии, а также модная за последние годы в турецкой кинематографии повторная постановка фильмов, уже выпущенных несколько лет назад. Так, в частности, в прошлом году вторую жизнь обрели в стране пятьдесят картин. Из 180 снятых за год картин 30 — цветные. Среди них автор выделяет такие, как «Букет роз», «Султан Аббас», «Стамбульские каникулы» и другие. В 1968 году усилились контакты турецких кинематографистов со своими коллегами из стран Ближнего и Среднего Востока. Так, в частности, в турецких фильмах снимались актеры Объединенной Арабской Республики, Ирана, Ливана, турецкий актер Гюнет Аркын выступил в главной роли в иранском фильме «Юсуф и Зулейка».

Погоня за количеством постановок в ущерб их художественным достоинствам привела к нескольким своеобразным рекордам. Так, режиссер Эртем Гереч поставил в течение года одиннадцать фильмов, Мехмет Арслан — девять, Умит Утку — семь. Не отстают от режиссеров и некоторые актеры. Картал Тибет за год снялся в пятнадцати картинах, популярная актриса Сельда Алькор в девяти, Экрем Бора и Фатьма Гирик — каждый в восьми.

В заключение следует отметить, что за последние три года наметилась явная тенденция постепенного снижения числа создаваемых фильмов. Так, если в 1966 году в стране было поставлено 240 художественных лент, то в следующем году — 212, а в прошлом, 1968 году — 180.

Франция

«Жизнь, любовь, смерть»... Под этим «скромным» названием на экраны Парижа вышла последняя работа Клода Лелуша, автора таких известных фильмов, как «Мужчина и женщина» и «Жить, чтобы жить». Сразу же между режиссером и критикой разгорелась ожесточенная полемика.

Лелуш рассказывает историю молодого рабочего, приговоренного к смертной казни за убийства. Сначала перед нами предстает симпатичный парень. Он любящий отец, но холоден к жене, потом оказывается, что у него есть любовница, и лишь затем раскрывается история его преступлений: он сексуальный маньяк, убивший трех проституток. Лелуш доводит своего героя до гильотины и со всеми подробностями, почти документально, показывает процесс подготовки и осуществления казни.

Упреки критики связаны как с самой поставленной проблемой (протест против смертной казни), так и с формой ее воплощения. Альбер Сервони в газете «Франс нувель», например, пишет: «Истинных, стоящих перед нами проблем стараются не рассматривать, зато не жалеют красноречия на псевдопроблемы... Если бы Лелуш обратился к безработице, росту профессиональных заболеваний, нервной депрессии, аплодисментов было бы куда меньше. Правда, тогда аплодировали бы другие люди и по другим причинам».

В интервью, данном газете «Леттр франсэз», Лелуш, защищаясь, утверждает: «Раз мы решили рассказать подлинную историю, надо было быть очень точными. Ничто не выдумано». Но убедительность этого аргумента при оценке художественного произведения более

чем сомнительна. И поэтому прав Франсуа Морен, который в еженедельнике «Юманите диманш» возражает режиссеру: «Точность фильма «Жизнь, любовь, смерть» только показная, это бьющее на эффект упражнение на тему смертной казни».

Выбор главного героя Лелуш пытается оправдать статистически, указывая, что собирал данные, связанные со смертными приговорами, и вычислил «средний» вариант. Однако то, что он выбрал рабочего да еще иностранца-эмигранта, не может не вызывать удивления. Сервони не без основания поясняет: «Жизнь, любовь, смерть», очевидно, один из тех французских фильмов, где в виде исключения согласны сделать главным героем рабочего, но при том условии, что его будет характеризовать лишь то, что не связано с принадлежностью к рабочему классу и социально не специфично».

Режиссер постоянно подчеркивает свой документалистский подход к решению фильма: роль адвоката играет подлинный адвокат, тюремный священник — на самом деле священник тюрьмы Сантэ. Однако Сервони указывает на ложность подобной документальности: «Когда режиссер Лелуш показывает нам семью приговоренного перед экраном телевизора, где как раз идет передача об одном из его преступлений, телерепортаж оказывается снятым с движения ручной камерой, и, что уж совсем невероятно, оператор свободно пробирается среди полицейских на лестнице и врывается как раз в то помещение, где работает следователь. А предлагая нам «прикоснуться» к смертной казни, показывая отказ от последнего стаканчика, последнюю сигарету, разорванную рубашку, нож и доску гильотины, опять нож, но уже падающий, Лелуш скорее потакает низменному инстинкту подглядывания, вместо того чтобы решительно завершить фильм вопрошающим стоп-кадром: следует или нет отменять смертную казнь?»

Конечно, «Жизнь, любовь, смерть» — всего лишь мелодрама, хотя и с претензией на философию и «социальность». Недаром тот же Сервони пишет: «Клод Лелуш — посредственный режиссер, но выдающийся продюсер, который сумел уловить в слабых работах Лелуша-режиссера то, что может удовлетворить искусственно созданные запросы публики, ее псевдозапросы. Вершина гения Лелуша-продюсера — его совет Лелушу-режиссеру сделать ставку на относительную современность».

Проблема «лелушизма» в современном кино связана не только с консерватизмом и тривиальностью под маской прогресса (на Каннском фестивале прошлого года Лелуш выступал чуть ли не с революционными лозунгами, а теперь его последний фильм поддерживает официозный орган — Французское радио и телевидение), но и с пристрастием зрителей к мелодраме, какой бы слабой она ни была. Если бы героя фильма вдруг помиловали, признав его не вполне нормальным, то вся операция оказалась бы для Лелуша-продюсера далеко не столь выгодной. Поэтому, быть может, не столь уже неправомерно уподобление Сервони: «Жертвы героя вышли на панель. А фильм зазывает клиентов».

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Далеко на Западе», 10 ч.

Автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик А. Файнциммер; главный оператор Л. Крайненков; главный художник П. Киселев; композиторы: В. Мурадели, В. Дехтерев; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Л. Брожовский; редактор Р. Буданцева; директор картины А. Фрадис.

Роли исполняют: Иван Захаров — Н. Крючков, Карпов — В. Сафонов, Калашников — Н. Мерзликин, Сергеев — Г. Юхтин, Боровой — А. Соловьев, Тауринш — П. Буткевич, Абесадзе — Г. Пирцхалава, Кочергин — В. Протасенко, Мурад — Р. Муратов, Элен — Г. Андреева, Жервиль — А. Вертоградов, Дюваль — Г. Плаксин, кюре — З. Мациевский, Гро — А. Сеземан, дедушка — А. Лаутер, Бамлер — У. Лиелдидж, Мюллер — Ф. Эйнас, Хазе — Х. Браун, Юргенс — В. Дворжецкий, фельдмаршал — А. Александровский.

В эпизодах: А. Алешин, А. Бермонт, Ю. Козулин, Н. Кузнецов, А. Мишин, А. Фрадис, И. Шипман, С. Юртайкин.

«Крах», 2 серии, 18 ч.

Авторы сценария: В. Ардаматский, Э. Смирнов, В. Чеботарев; режиссер-постановщик В. Чеботарев; главный оператор Ю. Гантман; главный художник Е. Серганов; композитор А. Муравлев; звукооператор О. Упеник; режиссер В. Проклов; редакторы: Е. Котов, Л. Нехорошев; директор картины М. Амираджиби.

В ролях: Ю. Яковлев, В. Самойлов, Е. Матвеев, Ю. Саранцев, М. Глузский, А. Фалькович, Е. Копелян, Л. Золотухин, В. Сафонов, А.Евдокимова, В. Покровский, А. Карапетян, В. Татосов, Л. Поляков, Н. Граббе, Л. Куравлев, Т. Бестаева, В. Маренков, А. Пороховщиков, О. Голубицкий, В. Трошин, Л. Масоха, Ф. Яворский, А. Ширвиндт.

В эпизодах: К. Барташевич, А. Барушной, В. Кулик, В. Ларионов, В. Маркин, Ю. Мартынов, П. Савин, Н. Сморчков, П. Соболевский, В. Тыкке, В. Ферапонтов, А. Цинман, С. Чекан, В. Эймонт.

«Журавушка» (по повести М. Алексеева «Хлеб — имя существительное»), 9 ч.

Автор сценария Д. Василиу; режиссер-постановщик Н. Москаленко; главный оператор Н. Олоновский; главный художник В. Щербак, композитор Ю. Левитин; звукооператор Ю. Булгакова; редактор Н. Ушакова; директор картины А. Жаворонкова.

Роли исполняют: Марфа — Л. Чурсина, Глафира — Н. Мордюкова, Настасья — Т. Пельтцер, Авдотья — Р. Маркова, Стышной — А. Джигарханян, Маркелов — Н. Гриценко, отец Леонид — Г. Жженов, Зуля — Е. Шутов, Сережка — Алеша Карпушкин.

В эпизодах: И. Будкевич, С. Калинин, Л. Кромберг, Э. Кроль, В. Тихонов, Б. Юрченко, Коля Данов.

«Хозяин тайги», 8 ч.

Автор сценария Б. Можаев; режиссер-постановщик В. Назаров; главный оператор В. Николаев; художники: С. Ушаков, И. Шретер; композитор Л. Афанасьев; песни В. Высоцкого; звукооператор Е. Федоров; режиссер Ю. Данилович; редактор В. Леонов; директор картины А. Стефанский.

Роли исполняют: Сережкин — В. Золотухин, Рябой — В. Высоцкий, Нюрка — Л. Пырьева, Игнатов — М. Кокшенов, Носков — Д. Масанов, Лубников — Л. Кмит, Варлашкин — Э. Бредун.

В эпизодах: В. Корнилин, И. Косых, В. Липпарт, Е. Мазурова, А. Мещерякова, В. Рудый, Л. Винокуров, П. Савин, П. Шпрингфельд.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Это было в разведке», 9 ч.

Автор сценария В. Трунин; режиссер-постановщик Л. Мирский; главный оператор В. Гришин; художник М. Горелик; композитор Л. Афанасьев; текст песен Л. Куксо; звукооператор К. Амиров; режиссер З. Гензер; редактор И. Соловьева; директор картины Т. Алиев.

Роли исполняют: Витя Жуков, Валерий Малышев, В. Грамматиков, В. Филиппов, Н. Величко, С. Пожарский, В. Задубровский, В. Кузьмин, Б. Юрченко, В. Шахов, Л. Платонов, Е. Евстигнеев, Н. Волков, Ю. Лихачев, С. Симонов, Л. Реутов, Ш. Газиев, Б. Гусев, Ю. Сафронов, В. Копылов, В. Бутенко, И. Безуглов, Г. Васильев, А. Кордуньер, В. Захарченко, В. Уральский, С. Бардин, В. Коротков, Э. Кубиков, Н. Глухов, В. Галушкин, А. Мелихов.

«Деревенский детектив» (по одноименной повести В. Липатова), 9 ч.

Авторы сценария: И. Мазрук, В. Липатов; режиссер-постановщик И. Лукинский; главный оператор В. Рапопорт; художник С. Веледницкий; композитор А. Лепин; текст песен А. Дитерихса, М. Ножкина; звукооператор А. Избуцкий; редактор С. Клебанов; директор картины М. Капустин.

Роли исполняют: М. Жаров, И. Зарубина, Т. Пельтцер, Л. Смирнова, Р. Ткачук, А. Игнатьев.

В эпизодах: Г. Слабиняк, Н. Сайко, Н. Скоробогатов, Г. Оболенский, Ю. Смирнов, А. Милютин, А. Белов, Н. Маликов, В. Власов, В. Пицек, В. Баландин, А. Харитонова, Л. Ильина, А. Кубацкий.

«Пассажир с «Экватора», 8 ч.

Автор сценария А. Негго; режиссер-постановщик А. Курочкин; оператор Ю. Малиновский; художник М. Фатеева; композитор М. Таривердиев; текст песни Н. Добронравова; звукооператор Б. Голев; режиссер В. Лосев; редактор В. Кибальникова; директор картины А. Казачков.

Роли исполняют: Ильмар — Юра Крюков, Гленн — Юра Пюсс, Андре — Слава Цюла, Игорь — Витя

Морус, Галя — Таня Горячкина, Таратута — Игорь Пушаков, Женька — Сережа Такридин, Филипп Ключик — М. Волков, Марат — А. Мартынов, Наташа — А. Алейникова, Габуш — В. Кенигсон, мистер Пипп — Ю. Чекулаев, Лунь — Н. Горлов, Калинина — Т. Яренко, врач — Л. Довлатов.

В эпизодах: Люда Аппатова, Ира Басаева, Рома Грубман, Вова Курочкин, Ильмар Негго, Леня Окунев, Вова Пшеничный, Марина Петрова, Коля Поросюк, Саша Турков, Вова Шапкин, Н. Троицкая, Т. Михайлова.

Киностудия «Ленфильм»

«На войне как на войне», 9 ч.

Авторы сценария: В. Курочкин, В. Трегубович; режиссер-постановщик В. Трегубович; главный оператор Е. Мезенцев; главный художник С. Малкин; композитор Г. Портнов; текст песни В. Суслова; звукооператор И. Черняховская; режиссер Б. Довлатов; редактор С. Пономаренко; директор картины В. Беспрозванный.

Роли исполняют: М. Кононов, О. Борисов, В. Павлов, Ф. Одиноков, Б. Табаровский, П. Любешкин, Б. Аракелов, П. Горин, Ю. Дубровин, М. Кожевников, М. Моторный, В. Гнида, В. Карпенко, Н. Ходаковский, М. Глузский, В. Зубков, Г. Колушкин, Б. Сичкин, И. Замотина, Л. Стрелков, Н. Куцевалов, Д. Махнич, Г. Григорийчук.

«В день свадьбы» (по одноименной пьесе В. Розова), 7 ч.

Автор сценария В. Розов; режиссер-постановщик В. Михайлов; главные операторы: Н. Покопцев, В. Пономарев; главный художник А. Рудяков; композитор В. Гаврилин; текст песни А. Шульгиной; звукооператор И. Вигдорчик; режиссер В. Перов; редактор С. Пономаренко; директор картины О. Гавловская.

Роли исполняют: Нюра — Л. Малеванная, Михаил — А. Спивак, Клава — Е. Уралова, Василий — Л. Круглый, Салов — М. Ладыгин, Николай — В. Авдюшко, Рита — Н. Крудова, Майка — В. Жухимович.

В эпизодах: Ф. Балакирев, Оля Лунькова, Л. Малиновская, В. Орел, Л. Старицына, А. Трусов.

«Старая, старая сказка» (на темы Ганса Христиана Андерсена), 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Дунский, В. Фрид; режиссер-постановщик Н. Кошеверова; главный оператор К. Рыжов; художники: М. Азизян, И. Вускович; композитор А. Петров; текст песен А. Галича; звукооператор Б. Хуторянский; балетмейстер И. Бельский; режиссер А. Тубеншляк; редактор А. Бессмертный; директор картины С. Голощекин.

Роли исполняют: солдат и кукольник — О. Даль, принцесса и дочь трактирщика — М. Неелова, король и трактирщик — В. Этуш, добрый волшебник — Г. Вицин, ведьма — В. Титова, принц-трубочист — В. Перевалов, восточный принц — И. Дмитриев, телохранитель — Г. Штиль, кучер — Б. Лескин, швейцар — А. Королькевич, толстый — Г. Георгиу, тонкий — Л. Лемке.

В эпизодах: А. Абрамов, В. Абрамов, А. Аввакумов, Н. Бельчивичин, В. Васильев, Г. Воронова, К. Гун, М. Дмитриевский, Г. Домонтович, К. Злобин, С. Кончевский, В. Костин, О. Линд, Е. Мясищев, Л. Мартынов, А. Малыгин, А. Орлов, Н. Пельцер, Л. Тубилевич.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Эксперимент доктора Абста» (по роману А. Насибова «Безумцы»), 9 ч.

Автор сценария А. Насибов; режиссер-постановщик А. Тимонишин; главный оператор А. Яновский; художник Э. Шейкин; композитор Е. Зубцов; звукооператор Р. Максимцов; режиссер О. Ленциус; редактор В. Рыдванова; директор картины Д. Яновер.

Роли исполняют: Карцов — С. Десницкий, Марта — Ж. Владимирская, Абст — Л. Норейка, Пелла — Г. Воропаев, Глюк — У. Пуцитис, Вальтер — В. Томкус, Шустер — В. Воронин, Руприх — П. Кард, адмирал — О. Эскола, Гаррита — А. Сердюк, Джаб — Е. Весник, Вудсон — Г. Колчицкий, Бархольм — С. Сибель.

В эпизодах: Г. Кураускас, Л. Данчишин, Ю. Дашенко, Г. Осташевский, П. Панченко, О. Комаров, И. Шевченко, П. Бантыш, А. Уманец.

«Белые тучи» (по роману А. Сизоненко), 7 ч.

Автор сценария А. Сизоненко; режиссер-постановщик Р. Сергиенко; оператор М. Беликов; художник М. Раковский; композитор В. Сильвестров; звукооператоры: Н. Авраменко, С. Сергиенко; режиссер Ю. Тупицкий; редактор Л. Чумакова; директор картины А. Ярмольский.

Роли исполняют: отец — Ю. Дубровин, сын — Ю. Назаров, сын в детстве — Ваня Юрчик, Андреев — Л. Норейка, Луценко — В. Алексеенко.

В эпизодах: В. Волков, К. Донец, Л. Зорник, М. Кавка, В. Кондратюк, А. Саламатина.

Одесская киностудия

«Золотые часы», 8 ч.

Автор сценария Л. Пантелеев; режиссер-постановщик М. Толмачев; главный оператор Н. Ильчук; художник А. Конардова; композитор Н. Богословский; звукооператоры: А. Блогерман, В. Фролков; режиссер В. Каминская; редактор Е. Рудых; директор картины А. Сердюков.

Роли исполняют: Петька Валет — Андрей Никонов, Миронов — Олег Шорин, Фарфель — Виктор Глазырин, Пятаков — Н. Пыркин, Наташа Кудеяр — Наташа Антошкина, Федор Иванович — В. Коршунов, Кудеяр — А. Смирнов, Ткаченко — С. Крамаров, Рудольф Карлович — В. Халатов, начальник пикета — Б. Юрченко.

В эпизодах: Г. Бутовская, А. Корнилов, В. Плотников, Ю. Величко, Л. Клеманова, М. Васильев и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Любовь и кибернетика», 1 ч.

Автор сценария О. Иоселиани; режиссер Б. Стариковский; оператор Л. Квалиашвили; главный художник Н. Шаликашвили; композитор Н. Вацадзе; звукооператор Э. Джебашвили; художники-мультипликаторы: И. Дояшвили, А. Нерсесов, А. Хускивадзе, М. Баханов, О. Думбадзе, В. Ульянов; редактор К. Гогодзе.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Л. Чупиро; звукооператор дубляжа Э. Банунц.

Киностудия «Таллинфильм»

«Семь друзей Юссике» (по книге для детей С. Вядьял), 1 ч.

Режиссер-постановщик Х. Парс; рисунки Г. Щукина; оператор А. Лооман; кукловоды: Е. Балашова, Т. Куллес; композитор Ю. Винтер; звукооператор Г. Вахтель; редактор С. Кийк; директор картины В. Коринфский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Л. Чупиро; звукооператор дубляжа А. Зверева.

Рижская киностудия

«24-25» не возвращается, 9 ч.

Авторы сценария: Г. Цирулис, А. Имерманис, при участии М. Блеймана; режиссер-постановщик А. Бренч, при участии Р. Горяева; главный оператор Г. Пилипсонс; художник И. Антоне; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Ю. Целмс; редактор О. Кубланов; директор картины М. Цирельсон.

Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа Г. Коротеев.
Роли исполняют: Мара — Ж. Болотова, Имант Герберт — А. Белявский, Пурвитис — Г. Цилинскис, Межулис — Э. Павулс, майор Григаст — К. Себрис, Ирена — А. Лиедскалниня, доктор Янсон — О. Кродерс, капитан милиции — И. Кахиани, Климов — Э. Лиепиньш.
Роли дублируют: Н. Александрович, В. Рождественский, Я. Беленький, А. Кончакова, К. Карельских, А. Карапетян.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Малыш и Карлсон» (по мотивам сказки Астрид Линдгрен), 2 ч.
Автор сценария Б. Ларин; режиссер Б. Степанцев; оператор М. Друян; художники-постановщики: А. Савченко, Ю. Бутырин; композитор Г. Гладков; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ю. Бутырин, Р. Миренкова, О. Орлова, В. Шевков, С. Жутовская, А. Солин, О. Сафронов, В. Лихачев, А. Алешина, С. Купрач; художники: Г. Аркадьев, Н. Ерыкалов, И. Светлица, Е. Тонненберг, И. Пшеничная, Л. Рыбчевская; редактор Р. Фричинская; директор картины А. Зорина.
Роли озвучивают: Малыш — К. Румянова, Карлсон — В. Ливанов.

«Фитиль» № 78 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Знакомый рубль» (Свердловская киностудия).
Автор Л. Ленч; режиссер Б. Романов; оператор Р. Зуев.
Роли исполняют: Е. Никищихина, Г. Бурков.
«Семь раз отмерь» («Укркинохроника»)
Автор А. Каневский; текст А. Курляндского, А. Хайта; оператор И. Гольдштейн.
«Свинья» (студия имени М. Горького).
Автор и режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.
Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Последний воевода», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.
Авторы сценария: Штерю Атанасов, Евгений Константинов; режиссер Никола Вылчев; операторы: Трендафил Захариев, Станчо Костов; художник Костадин Русаков; композитор Боян Икономов.
Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Г. Голубева.
Автор русского текста Д. Шварц; редактор А. Борисова.
Роли исполняют и дублируют: Митю Ганев — Васил Попилиев (дублирует В. Костин), Чалыка — Богомил Симеонов (И. Ефимов), Даскала — Эмиль Греков (Н. Крюков), Велю — Аспарух Сариев (Е. Григорьев), капитан Стрелчев — Венелин Пехливанов (С. Фесюнов), полковник Гошаров — Йордан Спасов (С. Полежаев).

«Шрубби — гроза бацилл», 1 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.
Авторы сценария: Рудольф Шмал, Петер Шауер; режиссер и график Петер Шауер; композитор Карл-Эрнст Зассе.
Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Редактор дубляжа А. Атабек.

«Париж — Варшава без визы» (по повести Казимежа Славиньского «Воздушные приключения»), 8 ч.
Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.
Автор сценария Казимеж Кожневский; режиссер Иероним Пшыбыл; оператор Станислав Лот; художник Войцех Кшиштофяк; композитор Вальдемар Казанецкий.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.
Автор русского текста Л. Гринкруг; редактор П. Павлов.
Главные роли исполняют и дублируют: Эльжбета — Пола Ракса (дублирует Н. Рычагова), Янотт — Мечислав Калениk (В. Гусев), Ланчак — Мечислав Чехович (Ю. Саранцев), Котвич — Ежи Турек (Г. Качин), Липиньский — Мариан Лонч (В. Захарченко).

«Крест за отвагу», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.
Автор сценария Юзеф Хен; режиссер Казимеж Куц; оператор Ежи Вуйчик; художник Роман Манн; композитор Анджей Марковский.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Писарев.
Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Соха — Ежи Турек (дублирует В. Грачев), Бушко — Александр Фогель (Н. Граббе), Флорчак — Бронислав Павлик (А. Фриденталь), Сыпневский — Анджей Май (Б. Бурляев), вдова — Гражина Станишевска (Н. Рычагова), Олдак — Адольф Хроницкий (О. Голубицкий), Венцек — Збигнев Цыбульский (В. Прохоров).

«Ущелье ведьм», 10 ч.
Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.
Авторы сценария: Анджей Бонарский, Ежи Сушко; режиссер Павел Коморовский; оператор Кшиштоф Виневич; художники: Галина Добровольска, Анджей Плоцкий; композитор Ежи Матушкевич.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.
Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.
Главные роли исполняют и дублируют: Гаада — Збигнев Добжинский (дублирует Ф. Яворский), Мацек — Ежи Йогалла (А. Сафонов), Магда — Марта Липиньска (И. Выходцева), Ева — Ига Чембжинска (О. Красина), председатель — Элиаш Кузевский (Б. Иванов), тренер — Анджей Бальцежак (О. Мокшанцев), Войтек — Ежи Карашкевич (В. Баландин), Яцек — Леопольд Новак (Е. Красавцев), Юрек — Яцек Федорович (С. Подвиг), профессор — Войцех Рушковский (В. Файнлейб).

«Лелейская гора» (по мотивам одноименного романа Михайла Лалича), 8 ч.
Производство «Косметфильм», Югославия.
Автор сценария Бранимир Шчепанович; режиссер Здравко Велимирович; оператор Сергей Лисецки; композитор Зоран Христич.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.
Автор русского текста Е. Роом; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Ладо — Слободан Димитриевич (дублирует В. Подвиг), Масник — Миливое Живанович (И. Рыжов), Леда — Анка Зупанц (И. Выходцева), Косто — Столе Аранджелович (М. Глузский), Тробрк — Истреф Беголи (С. Бубнов), Пашко — Йоже Зупан (Н. Граббе).

искусство
КИНО

Сценарий

Алексей Спешнев,
Кузьма Киселев

Черное солнце

Разработка
Алексея Спешнева

Эскиз почтовой марки во весь экран. Перо прорисовывает профиль африканца с бородкой.

В проявителе всплывают очертания марки, снятой на фото.

Фото накладывается на металлическую пластинку.

И вот уже машина печатает марки с его изображением. На каждом листе сто марок, сто профилей. Идут вступительные надписи на этом фоне.

Ложатся листы. Один на другой. Приблизилась марка. Звук выстрела — пуля пробила висок, разорвала лицо.

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ

Солнце и бегущие облака отражаются в стеклянной пустыне этажей... Поднимаются этажи... Здание Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке.

Безлюдны пронизанные светом коридоры, спиральные лестницы. Только одинокие шаги в пустоте. Иногда они начинают стучать, как удары сердца.

Пуст зал Совета Безопасности. Почти замкнутая подкова стола. Над ним мозаика во всю стену, а по бокам окна, за которыми видны Ист-Ривер, верфи, баржи и корабли. Места для делегатов расположены как бы на эстраде, внизу кресла для публики.

Пуст зал Совета по опеке. За толстыми стеклами — кабины для переводчиков. На светлой деревянной стене повисла большая кукла в платье. Она держит над головой свирепого голубя мира с редкими, острыми перьями крыльев.

Пуст круглый зал для прессы. На столах и стульях валяются фотоаппараты, магнитофоны, бюллетени, журналы. Сквозняк смахивает со стола газетный лист...

Гонит его по фойе, вдоль стен которого развешаны абстрактная живопись, персидские ковры, японские миниатюры; подарки делегатов из различных стран.

Газетный лист, перекатываясь, блуждает среди пустоты.

Возник спиной и уходит от нас стройный африканец с бородкой. Он в легком темном костюме. И движется как-то удивительно легко.

Настречу ему из глубины холла приближается белый. Он старше африканца. Тоже высок.

Они останавливаются друг против друга. Глаза белого усталы, загнанны.

Взгляд африканца печален.

— Я думаю,— негромко произносит африканец,— не ради себя, но во имя других людей мы должны понять, почему произошло все именно так... и оба мы погибли.

Белый наклоняет голову, и оба опускаются в кресла.

— С чего же все началось? — спрашивает белый.— Не знаю, как для вас, но для меня, пожалуй... с вашей речи... в этом зале...

Эмблема ООН повисла над пустым столом президиума и трибуной с микрофонами в безлюдном зале заседаний Ассамблеи. Приближаются микрофоны, и мы слышим голос африканца — прежний, горячий:

— Клянусь, мы не успокоимся, пока нашу землю не покинет последний колонизатор. Интриги врагов и ошибки колеблющихся создали в нашей стране положение, полное опасности. Мы просим Организацию Объединенных Наций оказать нам помощь. Мы хотели бы видеть у себя советника Джона Барта и голубые каски...

Голос умолкает, и белый говорит африканцу:

— Вы сами пригласили нас, Мусомбе.

— Да,— соглашается африканец.— И это было ошибкой. Я не был последователен и достаточно суров. Я пощадил вас.

— Возможно,— прикрывает усталые веки Барт.— Но это было потом, в Африке... А где началось?

— Очень давно,— отзывается Мусомбе.— Когда моих предков сделали рабами и чужеземцы похитили солнце Африки...

— Я всегда знал,— отвечает Барт,— что вы человек одаренный — хороший журналист, поэт, но не политик...

Пустой бар в здании ООН. Недопитые бокалы с коктейлями, окурки в пепельницах, сдвинутые столы и кресла. Появляются Мусомбе и Барт.

— Все началось здесь,— говорит Барт, осматриваясь и словно припоминая.— После вашей речи...

Бар наполняется гулом голосов. Камера движется между столиками без людей, задерживается возле стойки, приближается к портфелям и блокнотам среди бутылок, стаканов, смятых кредиток и металлической мелочи.

— Был перерыв,— доносится голос Барта.— Все хотели есть и курить. Строили догадки, кто выступит после вас. Никто не обратил внимания на компанию за этим столиком. А завтракали здесь несколько западных дипломатов, послы колониальных держав и трое гостей... Самые богатые люди Америки. Шутили, обменивались новостями. Кто-то сказал, что Форд подарил всем вашим министрам по автомобилю. Тут же установили, что не приняли подарок только вы и двое ваших коллег по правительству. Слова, означавшие, что от вас решили избавиться, прозвучали почти между прочим.

Барт поворачивается к Мусомбе, но опять уже в стеклянной пустоте холла.

— Вы мешали.

— И вам?

— На это трудно ответить.

— Есть свидетели... Эти снимки...

Мусомбе кладет перед Бартом старый номер иллюстрированного журнала. В журнале фотографии людей за столиками в баре ООН. Этот бар без публики мы только что видели. Трое гостей отмечены крестиками. Камера приближается к лицам. Голос Мусомбе:

— Это они?

— Да. Самый богатый отмечен двумя крестиками.

— А это вы? — спрашивает Мусомбе, показывая на фото.

— Нет,— отвечает Барт.— Я сидел в другом конце зала. Около стойки.

Черные пальцы перелистнули страницу. Новая серия снимков. Группки людей на теннисном корте: одни играют, другие смотрят или беспечно болтают. Некоторые из игроков и зрителей отмечены крестиками. Камера приближается к смеющемуся лицу самого богатого. Голос Барта:

— Окончательное решение было принято здесь...

— И решение вам было известно? — спрашивает Мусомбе.

— Нет,— отзывается Барт.

— Но вы были на корте.

Камера приближается к фотографии Барта, подающего мяч. Вдали видна молодая женщина. Голос Барта:

— Я играл с дочерью... хозяина.

— В паре с моим будущим убийцей?

Камера скользит по снимку. Мы видим коренастого африканца... Его уродливое умное лицо...

Голос Мусомбе:

— Вот он, губернатор Жак Лу. Он с ракеткой.

Снимок Лу отмечен тремя крестиками.

— С ним я не играл,— говорит Барт.— Он просто стоял на корте.— Барт отбросил журнал.— Я погиб из-за вас, а не вы из-за меня. Попробуйте восстановить последовательность событий, и вы все поймете, Мусомбе... Слишком долго вы колесили по свету, а когда вернулись домой, все уже непоправимо изменилось...

Из глянцевых вод реки выныривает голова Робера Мусомбе, его черное тело.

Он ложится на спину и глядит в медленно разгорающийся мир облаков.

Робера несет течение.

Потом он опять плывет. Длинные сильные руки рассекают колеблющееся нефтяное пятно солнца.

Робер выбирается на берег, поросший густым кустарником.

Черный бог с бородкой разминается среди утренней тишины. И вдруг — гром выстрела. Робер пригнулся, торопливо натягивает шорты. Еще выстрел. Бог прижался к дереву, а пуля вонзилась в кору.

Робер бежит, продираясь сквозь заросли. Он должен настигнуть невидимого с винтовкой. Робер перепрыгнул через ствол мертвого дерева, мчится, пригибаясь к земле, на звук выстрелов.

Со стороны поселка ударила автоматная очередь, Робер вырвался из тьмы зарослей, тяжело дышит.

На поляне лежит ничком африканец с винтовкой. Он недвижим.

Робер озирается по сторонам.

В тени деревьев стоят трое из его охраны. У одного в руках автомат.

Робер подходит к мертвому, переворачивает труп лицом к солнцу, и тотчас обрушивается шквал голосов на всех языках мира: «Покушение!», «Убийца сражен охраной премьер-министра!»

Лицо убийцы вновь упало в траву. Шквал смолк. И в тишине прозвучал тихий голос Барта — тот, из стеклянной пустоты ООН:

— Нет, это не был Жак Лу, а просто один из ваших солдат. У вас было больше врагов, чем вы думали. И Африка не так темна... как наше незнание ее.

Робер сидит на земле, смотрит на затылок мертвого. Позади стоят телохранители.

Тихий голос Робера:

— Он мертв... И я никогда не узнаю, за что он меня ненавидел.

Робер поднялся, вглядывается в лица охраны. Мгновение взгляд премьер-министра задерживается на немигающих, сонных глазах офицера с автоматом.

Тихий голос Барта:

— Вы посмотрели ему в глаза, но не поняли их выражения. А зря. Этому офицеру предстояло еще изменить вашу судьбу...

...Робер Мусомбе входит в свою палатку, наталкивается на стол, заваленный рукописями и книгами. За брезентовым пологом Робер опускается на циновку и вытягивается рядом с черной женой и детьми. Дети спят.

И снова стрельба, как гром с небес. Пропотевшие пробковые шлемы, разрывные пули в патронташах, телескопические прицелы, затворы винтовок, пот и страх на диких белых лицах и огонь из дул. Нет, это не война. Это истребление.

Раскинув когтистые лапы, точно взорванный изнутри, с диким ревом взлетает сраженный лев.

И все звуки смолкают.

В безмолвии валятся пробитые свинцом огромные старые слоны, прекрасные тигры, лоснящиеся черные пантеры и жирафы, и птицы, и носороги.

Бойня без стонов.

Тихий голос Мусомбе:

— Да, да, я видел это много раз... во сне... В одиночестве дорогих отелей... В Нью-Йорке, в Монреале... Бесконечно повторяющуюся смерть зверей... Еще какой-то сон меня преследовал в Нью-Йорке... Не помню сейчас... Я вскакивал, что-то должен был написать... Но смерть была просто смертью... без рифм... Звери кричали, как люди, и плакали... И мое лицо было мокро от слез... Я тосковал, Барт... по человеческому добру...

Жена обняла Робера сонными руками и что-то прошептала, уткнувшись в плечо мужа.

Голос Барта — почти шепот:

— Честное слово, Мусомбе, ваше величие в том, что вы совсем не понимали жизни...

Голос Мусомбе — почти шепот:

— Не знаю... Но я никогда не хотел насилия... Я хотел остаться человеком...

Голос Барта:

— И нашу кровь пролили...

...Робер положил руку на тело жены, лежит, прислушиваясь к пробуждению палаточного городка.

Работает движок. В некоторых палатках еще желтеет свет ламп. Пологи отброшены. Стучат пишущие машинки, работают диктофоны и телетайпы, бормочут транзисторы. Секретари премьер-министра и аккредитованные при нем белые и черные журналисты трудятся в своих полотняных убежищах. Шелестят вентиляторы.

Над палаточным городком вырос вертолет, машет гремящим винтом. Из кабины вылезает Джон Барт с рюкзаком за плечами и спускается по веревочной лестнице на землю.

Тихий голос Барта:

— Когда-то в таком же палаточном городке в Индии жил проповедник добра Махатма Ганди, и вы это знали — вам нравилось подражать учителю.

Тихий голос Мусомбе:

— Я преклонялся перед ним, но моим учителем была ненависть к злу порабощения.

Барт входит в палатку Николь Готье. Она сидит спиной к входу и пишет на машинке. На ней шорты, защитного цвета рубашка с закатанными рукавами.

Барт сел на складной стул и молча смотрит на женщину.

— Николь,— произнес наконец Барт.

Она обернулась.

— Он обречен,—сказал Барт.— Я не хочу, чтобы ты погибла вместе с ним.

Она его спокойно разглядывала.

— Ты не женился?

Он подошел ближе.

— Да, разумеется,— сказала Николь.— Международный чиновник. Масса возможностей.

— Масса.

Барт бросил рюкзак на циновку.

— Мир безумен. Только тебе могу сказать...

Она не двинулась. Лишь тесней сжала исцарапанные мальчишеские колени.

Он это заметил.

— Почему ты оттолкнула меня... тогда?

Ее изнуренное солнцем лицо с выцветшими бровями и ресницами было строго, печаль и воля обостряли черты.

— Когда мы встретились в Европе и путешествовали, я не знала еще себя... до конца. Все выяснилось по возвращении в Африку. Я поняла: здесь мой дом и все то, ради чего я могу жить. Тут умерли моя мать и мой отец.

Они любили эту страну и научили меня понимать, что здесь европейцы совершили свои величайшие злодеяния. С детства это мучило меня. Тебе трудно это понять. Здесь родина чувства нашей вины — Она постучала по клавишу машинки.— Мусомбе позвал меня, и я стала работать с ним... Это нелегко. Надо подавить в себе тысячи предрассудков, быть терпеливой...

— Терпеть... терпеть...— отозвался Барт.— Как бессмысленно все, что мы делаем!..

Тихий голос Мусомбе — тот, из стеклянной пустоты:

— К чему лгать? «Скрыть правду, чтобы помочь правде одержать победу» — кажется, так?

Тихий голос Барта:

— Это неизбежно для каждого, кто занят политикой. Я не стану оправдываться.

Тихий голос Мусомбе:

— Но хочется, чтобы она вас поняла, простила? Для чего? Ведь вы давно стали на сторону сильных.

Голос Барта:

— Во мне два человека... три... четыре... На стороне сильных лишь один из них...

Пока мы слышим эти голоса, Николь смотрит на поредевшие волосы Барта, расстегнула ремешок рюкзака, вытащила три небольших томика, какие-то записи...

— «Под сенью девушек в цвету»... Марсель Пруст, Валери... Все тот же рюкзак... И те же книжки...

Она перебирает листки...

— Дневник?.. Ты изменился.

— «Белая книга»... о моих переговорах с самим собой... и с богом.

Она вынула из рюкзака еще томик. Прочла заглавие. Ее белесые брови чуть изогнулись.

— Я знаю, почему ты замолчала. Ты нашла стихи Мусомбе.

Она кивнула.

— Удивлена? Он замечательный поэт... Ты его любишь?

— В каком смысле?

Барт промолчал.

— Скорее восторгаюсь,— сказала Николь.— Он — душа Африки.

— Он твой любовник?

— Нет.

Она поднялась. Надела на глаза темные очки.

— Кстати... сегодня Мусомбе хотели застрелить.

Николь и Барт миновали палаточный городок, идут мимо футбольного поля, где гоняют мяч два черных министра и несколько корреспондентов.

— Пас, ваше превосходительство! — посылает мяч бородатый американский репортер темнокожему гиганту в роговых очках, Шарлю Керу.

Шарль отбивает мяч головой, сталкивается со своим коллегой:

— Ваше превосходительство!..

Коллега разбежался, бьет по воротам.

Бородатый американец схватил со скамейки кожаную сумку с микрофоном, перекинул через плечо, догнал Барта.

— Прокомментируете событие? — американец сунул в зубы Барту крошечный микрофон.

Барт отстранил его.

— Пока мне ничего неизвестно.— Они обменялись рукопожатием.— Что вы здесь делаете, Нелсон?

Американец взглянул на Николь.

— Доброе утро, мадам.

— Доброе утро.

Нелсон похлопал Барта по плечу.

— Зарабатываю на хлеб насущный. Задаю вопросы, ловлю истины, которыми нас дарит премьер-министр.— Глаза Нелсона сузились.— Должен вам еще что-нибудь объяснить?

— Просто я не знал, что вы занимаетесь журналистикой,— сказал Барт.

Во время этого разговора мы вспомнили, что видели уже бородатого Нелсона на снимках: в баре ООН, на корте рядом с хозяином.

Труп убийцы все еще лежит на поляне. Его снимают фотографы. С разных точек. Потом поворачивают лицом к солнцу. И опять снимают. Все это мы видим позади Николь и Барта: они ходят среди деревьев.

— Будет лучше,— говорит Барт,— если ты сама предупредишь Мусомбе. Ведь ты... его советник?.. Или он изменит свою политику...

— Или?

— С ним будет покончено.

— Мне кажется, цель подчиненных тебе войск...

Пришли черные санитары, подняли труп.

Пронесли мимо Барта и Николь.

— Мы не вмешиваемся во внутренние дела страны, Николь.— Барт провожает взглядом тело убийцы.— Это должно быть тебе известно.

— Ты завидуешь Мусомбе,— Николь усмехнулась, пристально посмотрела Барту в глаза.— В нем — один человек.

В палатке Мусомбе на полке рядом с транзистором лежит автомат. Здесь собрались несколько министров, советники. Среди них — Николь. Только она понимает, сколько усилий необходимо Роберу, чтобы смирить гнев.

— Мы предупреждены,— гнев горит лишь в его глазах.— И можем рассчитывать только на самих себя.

Худощавый, сдержанный вице-премьер Гастон Дило продолжает свое сообщение:

— Бывшие колониальные хозяева навязали нам новую интервенцию, и католическая церковь поддерживает ее, а губернатор Жак Лу заявил об отделении Западной провинции. Такова реальность.

— Благодарю всех,— говорит Робер,— за откровенную информацию о положении в стране.— Он встал, просматривает записи. — Попробуем подвести итоги. Записывайте, Николь.— Робер выключил вентилятор.— Мы начали с насильственных мер и сегодня считаем их наилучшими. Однако против нас бросили наемников из Европы. Поэтому правительство вынуждено укрепить партизанские части, направить их мощь против интервентов и сепаратистов одновременно. Мы торжественно подтверждаем, что согласны сотрудничать со всеми белыми, со всеми политиками и деловыми людьми Старого и Нового света, готовыми признать не на словах, а на деле наш суверенитет, нашу национальную программу. Основные ее требования прежние: мы выбираем друзей на Западе или в социалистических странах по своему усмотрению, все недра и богатства страны должны принадлежать народу, банки, заводы и рудники — собственность нации, просвещение — забота правительства, а не церкви, основной инструмент достижения этих требований — единство.— Он повернулся к Николь.— Это вы передадите прессе.

Робер Мусомбе обводит взглядом собравшихся, спрашивает:

— Дополнения есть? Возражения?

— Нет,— отвечает Дило.— Мне кажется, их просто не может быть.

Робер посмотрел на Николь.

— Вы хотите что-то сказать?

— Я бы не передавала это в печать.

— Пожалуй,— соглашается Шарль Кер.— Неизвестна точка зрения президента.

— Он молчит,— мрачно произносит Робер.

Возникают, сменяя друг друга, африканские деревянные маски.

Маски войны.

Маски скорби и траура.

Маски утраченной радости.

Тихий голос Мусомбе из стеклянной пустоты:

— Я хотел, чтобы вся страна надела красные маски. Потому что это цвет веселья и радости. Но африканцы покрыли свои тела и лица белой краской и закрылись белыми масками, а белый — цвет горя и траура, а черный — это война.

Движутся черные маски. Страшные и печальные, исступленные, вырезанные из дерева и вылепленные из глины — белые и черные...

Мимо палаточного городка шагают в пыли, под охраной африканских солдат, разоруженные, измотанные, заросшие бородами белые наемники в изодранных пятнистых комбинезонах.

Возле своей палатки стоит Мусомбе с детьми и вглядывается в лица наемников. Некоторые узнают премьер-министра, отводят глаза. Один, криво усмехнувшись, козырнул.

Позади детей — Николь и Гастон Дило. Еще дальше — жена Робера.

Сапоги пленников взбивают пыль. В пыли тянутся, покачиваются лица. А за ними виден тяжело поднимающийся вертолет. В кабине его Барт.

Бредущие в своих шутовских, страшноватых одеждах парашютисты разделяют Мусомбе и Барта. Гремят винты вертолета, и тень винтов кружится над пленниками. Сквозь толпу их пробирается к Роберу гигант Шарль.

— А еще человек тридцать заперлись в ангаре и не сдаются!— кричит он.— Я еду туда!

— Я с вами, Шарль.

Мусомбе вбегает в палатку, хватает с полки автомат.

И сразу — рев сирен. Несколько джипов подкатили к ангару, остановились посреди бензозаправщиков и самолетов.

— Где они? — Мусомбе выпрыгивает из машины.

— Там,— показывает на огромные закрытые двери ангара служащий аэродрома.

— Как открываются ворота?

— Снаружи.

— Откроете по моему приказу.—Мусомбе кинул автомат Шарлю.— Я пойду один. И никто пусть не двигается с места. И вы останетесь здесь, Шарль.

Мусомбе нельзя сейчас не подчиниться. Это Шарль понимает.

Медленно приближаются ворота ангара.

Идет к воротам Робер. За ним следом — служащий аэродрома.

— Откроете, когда я остановлюсь.

— Они могут начать стрелять сразу,— предупреждает служащий.

Робер кивнул.

В двадцати шагах от ворот он остановился.

Служащий свернул за угол ангара.

Послышался тяжелый гул. Ворота начали раздвигаться.

Робер ждет, чуть покачиваясь на носках.

Ждут в тени самолета Шарль и черные солдаты.

Все шире растворяются ворота. В ангаре темно.

Робер стоит под слепящим солнцем.

Наконец ворота разошлись в стороны, и гул стих.

Робер различил под сводами ангара блеснувшие дула автоматов.

Они были направлены на него. Лиц парашютистов он не видел. Только смутные очертания фигур.

Робер подошел ближе и сказал:

— Господа, я безоружен.— Он поднял вверх сперва одну, потом другую руку.— Прошу вас не стрелять, пока меня не выслушаете. Вас приветствует премьер-министр этой страны, не желающий лишнего кровопролития.

Он немного помолчал. Во тьме ангара что-то звякнуло, раздался короткий смешок. И снова все стихло.

— Я хочу вам рассказать одну историю.— Робер закурил сигарету, выпустил дымок.— Я внимательно читаю европейские газеты. Как-то мне

попалось объявление: «Интересующихся сельскохозяйственными работами в Африке и умеющих стрелять просим позвонить по телефону...» Номера, конечно, я не запомнил. Но многие из вас, вероятно, позвонили. Подписывая с вами контракты, от вас скрыли, что сельскохозяйственными работами на своей свободной земле интересуются сами африканцы. Вам обещали деньги, землю, легкую жизнь и право убивать без возмездия. Вас обманули. Убить вы сможете только меня. Но тогда вы будете уничтожены. У вас есть время подумать, но не очень много. Сегодня мы открываем новую школу, и мне надо еще переодеться.

Теперь он слышал дыхание и шепот этих людей. Несколько человек, не опуская автоматов, приблизились к полосе света. Робер увидел их лица — истерзанные страхом, бледные.

— Сейчас вы сложите оружие и выйдете отсюда,— сказал Робер.— Даю вам слово главы правительства, вы будете немедленно отправлены на родину. Самолет вас ждет. Позорная смерть или свобода. Выбирайте, господа.

Из глубины ангара грянул выстрел. Раздались крики. Видимо, стрелявшего обезоружили.

Робер Мусомбе ждал. Он докурил сигарету и раздавил ее башмаком в мягком асфальте.

И словно это послужило сигналом. На бетонный пол с металлическим лязгом начали падать винтовки и автоматы.

К ангару двинулись Шарль и солдаты. Но жестом руки Робер остановил их.

— Выходите, господа,— приказал он сдавшимся.

Из темноты с поднятыми руками появились первые парашютисты.

— Опустите руки,— сказал им Робер.

Глаза их на солнце щурились. Теперь они стояли изнуренной безвольной толпой, не понимая, что их заставило отказаться от сопротивления.

И только теперь мы увидели за стеклами галереи, где был бар для обслуживающего персонала, солдат и офицеров в голубых касках с эмблемой ООН. Они пили за стойками или дремали в креслах и лишь немногие поглядывали в сторону ангара.

Тихий голос Мусомбе:

— Да, Барт, в таких случаях ваши люди никогда не вмешивались.

Тихий голос Барта:

— Вмешивались другие. Но вы этого не знали. Взгляните еще раз на эти снимки...

Знакомая страница в иллюстрированном журнале. Гости на теннисном корте. Среди них — африканский епископ в изысканной сутане.

Голос Барта продолжает:

— Этот отец церкви заказывал свои великолепные одежды только в Париже у Диора... А это ваш президент...

Камера скользнула по фотографии... Мы видим окруженного дамами приземистого негра в светлом фланелевом костюме с лицом совы. Оба африканских гостя отмечены крестиками.

Тихий голос Барта:

— Как видите, они тоже были в тот день на корте и наблюдали игру. Точнее говоря, делали игру.

Теперь во весь экран здание банка в Женеве.

Потом следуют снимки операционного зала и сейфов.

Голос Барта:

— В этом швейцарском банке через неделю вашему президенту был открыт счет.

Сейчас президент в черном. Его окружают европейские советники. Во двор школы, выстроенной в современном стиле, въезжают на велосипедах монахини; черные лица, белые одежды. Епископ протягивает вялую худую руку, и монахини целуют ее. Затем к черным пальцам епископа прикладывают губы белые католические священники. В стороне стоят военные и журналисты. Люди расположились группами, безмолвными и отчужденными. Косые, затаенные взгляды, ожидание несчастья или скандала.

У ворот и вдоль здания школы — полицейские. По бокам главного входа — флаги. Предстоит торжественная церемония.

К воротам подъехали джипы. Из них выпрыгивают Мусомбе, его министры и Николь. Робер радостно возбужден, одет строго. Подняв над головой кулак с вытянутым большим пальцем (приветственный жест его партии), Робер направляется к входу. Но кроме его спутников за ним никто не двигается. На пороге Робера встречает учительница-африканка. Она торопливо вытирает слезы.

— В чем дело?

Учительница не выдержала, разрыдалась. Николь обняла ее.

Они вошли внутрь. Здесь ни души.

Робер шагает по коридору, заглядывает в классы. И тут пусто.

— Где же дети? — недоумевает Николь.— Учителя?..

Робер, министры и Николь входят в актовый зал. В заднем ряду сидит единственный ученик — африканский мальчик лет десяти. Над ним на выбеленной стене висят портреты Робера Мусомбе и президента.

Робер обернулся. В распахнутых окнах виден двор и по-прежнему безмолвные и отчужденные группы людей.

Лишь несколько человек вошли в зал.

Журналисты расположились на подоконниках в коридоре.

Епископ и президент остановились в дверях. Позади них — бородатый Нелсон. Тишина тягостна. Слышны всхлипывания молоденькой учительницы.

Робер посмотрел на мальчика.

Мальчик сжался, в глазах его страх.

Наконец Робер решился.

— Я приветствую вас всех,— сказал он негромко, обращаясь только к мальчику.— Я хочу рассказать, как была построена эта прекрасная школа, в которой ты будешь учиться. Школу эту начали строить твои предки очень давно, но сперва только в мечтах. Посмотри сюда, мальчик.— Робер указал рукой на стену справа от себя, на которой висели бич, большой нож и бивни слона.— Тогда не было ни одного грамотного человека в нашей стране и все были несчастны. Вот такими бичами гнали твоих отцов и дедов в рудники, вот таким ножом отрубали им руки, если они приносили белым хозяевам слишком мало слоновой кости. Еще сейчас в деревнях ты можешь встретить старых людей с отрубленной левой кистью.

Премьер-министр обращается к мальчику, но все понимают, что слова Робера — вызов всем, кто молчит в коридоре и за окнами школы.

— В нашу страну пришли белые священники, и люди моего поколения учились в их миссиях. Не все белые и не все проповедники были плохими людьми, но они хотели убить в нас дух сопротивления. Тебе многое предстоит узнать, мальчик, в этой школе. Только никогда не забывай, как давно начали воздвигать эти стены и сколько ради этого людей умерло в борьбе.

Робер говорит, и глаза его наполняются слезами, потому что влажны от слез круглые глаза мальчика.

Робер продолжает, а в зал входят поодиночке дети, мальчики и девочки — с синяками на лицах, в изорванной одежде, входят и тихо садятся на скамьи.

— Я знаю,— слышат они голос Робера,— почему вы опоздали, почему не все пришли и почему вас сюда не пускали и били. Многие белые и черные не хотят, чтобы вы стали образованными современными людьми, независимыми от предрассудков. Наша страна — великий заповедник, в котором есть все: плодородные земли, могучие реки и леса, свинец, олово, уран, алмазы, золото, и все это ваше, если вы будете гордыми и научитесь понимать природу, себя и мир. Африка прекрасна, дети!

Никто не захлопал. Глаза мальчика и премьер-министра все еще были мокры от слез.

Стояли в дверях президент, и епископ, и журналисты. Молчали.

— А теперь, дети,— сказал премьер-министр,— я хочу вас познакомить с почетным директором нашей школы госпожой Николь Готье.— Он взял Николь за руку и подвел ближе к скамьям.— Ее отец был великий белый врач, он построил в нашей стране госпиталь и всю жизнь лечил детей.

В это мгновение просвистела стрела и вонзилась в портрет Мусомбе.

Робер обернулся и встретил мертвый взгляд президента.

Мальчик смотрел на портрет. Стрела попала в висок и еще трепетала.

И сразу — любезно улыбающееся лицо Мусомбе. Он в белом смокинге. В смокингах и все приглашенные. Европейцы и американцы. Хозяева фирм, банкиры, высшие офицеры. Здесь Барт, черный епископ, начальник службы безопасности, президент.

— Господин президент,— приветствует его Робер,— рад, что вы навестили меня в городе... Добрый вечер, господа... Добрый вечер, господин Барт...

Жарко. Под потолком медленно кружатся бесшумные лопасти вентилятора. Мягкий свет ламп. Во всю стену полки с книгами. Среди книг — неизменный автомат премьер-министра. На письменном столе множество журналов и модель советского спутника. Босые чернокожие горничные, затянутые в узкие платья, предлагают гостям напитки. Через открытые двери кабинета видна застекленная веранда, где жена Мусомбе и Николь помогают сервировать ужин.

— Прошу садиться, господа,— говорит Мусомбе.— Я сознательно не пригласил никого из прессы, чтобы мы могли побеседовать вполне откровенно.

Все сели. Только Мусомбе стоит, опираясь на стол.

— К моему удовольствию, господа, здесь представлены все заинтересованные стороны — банки, промышленность, церковь, новая администрация...

— В чем, собственно, заинтересованные? — послышался вопрос.

Все обернулись.

В дверях стоял бородатый Нелсон.

— Терпение, господа.— Мусомбе обратился к Нелсону.— Простите, я не приглашал господ из прессы.

— Ну, меня вам придется потерпеть, господин премьер. Сейчас я представляю деньги моего отца.

— Отлично. Я так и думал. Садитесь.— Мусомбе резким движением открывает ящик, вынимает оттуда винтовку, стрелу, несколько бананов, ружейные патроны и какие-то документы, и все это раскладывает на письменном столе.— Из этой винтовки в меня стреляли... Пули разрывные... Бананы и стрела отравлены. В первом случае — мышьяк, во втором — кураре. Вот химические анализы и заключение врача. Что вы на это скажете, господа?

— Мы ждем, что скажете вы,— прикрывает веки президент.

— Вступление обнадеживает,— усмехнулся Нелсон.

Как видно, его присутствие здесь никого не удивило.

Мусомбе больше не улыбается. Он садится в кресло, бросает:

— Вы хотите меня убить, господа.

Гости молча курят, ждут.

— Я решил сказать вам, что мне это известно,— продолжает Мусомбе.— Не буду утомлять чисто полицейскими подробностями. Напомню только старую истину: ищи, кому преступление выгодно. Выгодно оно вам. Так вот, если вы не прекратите террора против меня, я предам заговор гласности.— Мусомбе поднялся.— А теперь прошу к столу, господа.

Вошла Николь. Лицо ее бледно.

— Ваша жена просит вас подняться наверх,— тихо сказала Николь.

— Хорошо.— Мусомбе повернулся к гостям.— Прошу меня простить. Я сейчас вернусь... К столу, господа, к столу. Там мы все обсудим. Будьте хозяйкой, Николь.

Мусомбе быстро выходит, поднимается по лестнице на второй этаж.

Тихий голос Барта:

— Вы были великолепны!..

Тихий голос Мусомбе:

— Я должен был сказать правду, чтобы они одумались.

Тихий голос Барта:

— Ускорить развязку? Вы просто хотели этой минуты морального торжества.

Тихий голос Мусомбе:

— Возможно.

Тихий голос Барта:

— Постарайтесь понять. Ваши гости не имели отношения ни к яду, ни к разрывным пулям. Они хотели вашей гибели. В этом вы не ошибаетесь. Но выбор средств....

Тихий голос Мусомбе:

— Кто же выбрал средства?

Тихий голос Барта:

— Это была месть из глубин Африки... той Африки, которая сопротивлялась вашим усилиям объединить страну. Ситуация была гораздо сложней, чем вы тогда предполагали. И вам предстояло в этом убедиться.

...Мусомбе входит в спальню. К нему приблизилась жена, медленно опустилась на колени, обхватив руками плечи, склонила голову до самого пола, прошептала:

— Попроси у них прощения. Они отомстят. Убьют наших детей.

В дверях появляется Николь. Жена на полу не шелохнулась. Только глаза следят за Николь.

— Я не смею судить ваши поступки,— говорит Николь.— Но моя жизнь имеет смысл до тех пор, пока вы существуете и боретесь. Я не прощу вам поражения. Вы должны немедленно арестовать президента и его сообщников.

— У себя в доме?

— Завтра будет поздно.

— Конституция и право — выше личного риска. Выше всего. Я обращусь к парламенту, потребую его вмешательства.

— Надо действовать немедленно.

— Не слушай ее,— прошептала жена.— Она чужая.

Склоненное тело жены по-прежнему разделяет Мусомбе и Николь.

Появляются Шарль и Гастон Дило.

— Я думаю,— говорит Гастон,— мадам Готье права.

Уже спускаясь по лестнице, Мусомбе бросает друзьям:

— Мы должны получить в парламенте вотум доверия.

Робер входит в кабинет. Он пуст. И веранда пуста. Гости исчезли. Один Барт сидит в кресле и без улыбки смотрит на Робера.

Тихий голос Барта:

— Я знал, что вы не рискнете. Но они в этом уверены не были.

Бородатый Нелсон протискивается в толпе журналистов, атакующих вход в парламент.

Двери, ведущие в зал заседаний, плотно закрыты, и снаружи стоит охрана. Из зала доносятся выкрики.

Зал освещен люминесцентным светом.

Из боковой двери появляется на галерее Нелсон, вытирает платком лицо. Слепят белые стены. Большинство депутатов в белых рубашках и галстуках. Лишь немногие в национальной одежде.

Мусомбе говорит, сидя за пюпитром с микрофонами. Позади него возвышается стол председателя.

— Теперь вам все известно, господа.— Мусомбе встал.— Факты неумолимо свидетельствуют о существовании заговора против народа и законного правительства. Вам остается определить меру ответственности президента и советника ООН Барта.

Нелсон довольно беспечно оглядывает зал.

Депутаты отворачиваются. Не смотрят друг на друга. Кто-то закрыл лицо рукой.

Один из парламентариев, стараясь не шуметь и не привлекать к себе внимания, поспешно выходит. Следом за ним — еще двое.

— Мое правительство,— говорит Мусомбе,— требует вотума доверия. Если голосование покажет, что наша программа действий не встречает поддержки большинства, правительство немедленно сложит с себя полномочия.

Гастон Дило, сидящий в первом ряду, поднимает над головой кулак с вытянутым большим пальцем. Поднимают кулак Шарль и еще несколько министров: они одобряют слова премьера.

— Но в случае благоприятного исхода,— заканчивает Мусомбе,— мы все должны считать, что президент и его сообщники осуждены парламентом, а Джон Барт должен немедленно покинуть страну. Это все, господа депутаты. Правительство ждет вашего решения.

Мусомбе спускается вниз и садится рядом с Гастоном Дило.

Теперь все смотрят на председателя.

Это глубокий старик. Кожа его, как кора дерева. В зубах большая трубка. Попыхивая ею, старик всматривался в лица депутатов. Улыбнулся, обнажив темные зубы. Сказал негромко и хрипло:

— Теперь все курят сигареты. А я трубку. Большой вулкан над моим домом тоже курит. Внутри него — бог, считали предки. Я думаю — просто смерть.— Старик сейчас кажется очень одиноким за своим длинным пустым столом.— Страх — это когда человек сидит или стоит, а душа его убе-

гает. Я самый старый из вас. Я все вижу. Ведь большую часть жизни, как вы знаете, я был шофером такси и привык наблюдать за лицами в зеркальце.

Лица... Смущенные, злые, тревожные, решительные...

— Убежать нельзя, на ходу не спрыгнешь.— Окутывается трубочным дымом старик.— Сейчас вы должны решить. Не только судьбу премьер-министра, правительства, президента, свою собственную — будущее народа, который избрал вас и послал сюда.

Бородатый Нелсон прикрыл глаза. Вынул маленький веер. Обмахивается.

— Все знают,— доносится глухой голос старика,— я люблю и высоко ценю Робера Мусомбе. Но и я клянусь подчиниться общему решению.

Старик оперся ладонями о стол, наклонился вперед.

— А теперь хочу спросить: хотите вы голосования открытого, поименного или тайного?

— Голосование должно быть тайным,— бросает Мусомбе.— Я на этом настаиваю.

— Согласны? — обращается к залу старик.

Одобрительный гул.

У подъезда парламента останавливаются несколько грузовиков. Из них выпрыгивают жандармы.

Снова лица в зале.

Лица и руки. Бюллетени в руках.

А в коридоре безмолвная борьба. Жандармы разоружают солдат охраны. Занимают их места у дверей.

В табачном дыму древнее лицо председателя.

Щель урны. Падают в нее бюллетени.

Кто-то бюллетень скомкал. Лица, лица. Затылки. Безвольно опустившаяся спина.

Потом руки считают. Растут стопки бумажных квадратиков.

Стучат пишущие машинки. Колонки цифр.

Мусомбе ждет. Его руку сжимают пальцы Гастона Дило.

Все министры взялись за руки. Это цепь... Стук машинок.

Нелсон поглядел на часы. Вынул из кармана транзистор.

Перед председателем лег лист с цифрами.

Все заняли свои места.

Мусомбе поднялся, но цепь не распалась.

— За вотум доверия правительству... восемьдесят два голоса,— прочел председатель, и глаза его помолодели.— Против — девять. Воздержались — одиннадцать.

И тут началась буря. Депутаты кричали, обнимались, поздравляли Мусомбе и Гастона Дило. Люди радовались, снова верили друг другу.

Зал скандировал:
— Свобода! Свобода!..

Оглушила музыка, загремели барабаны.
Танцевали мужчины и женщины.
На площадях и среди пальмовых хижин. Танцевали все.
Радостно и бешено.
Мелькали перья и раскрашенные лица, и глаза, и ноги, и бедра.
Казалось, пляшет вся Африка.
Голос Мусомбе из стеклянной пустоты:
— Молодая нация... Мы не умели скрывать радости и скорби...

Нелсон поднес к уху транзистор, приоткрыл дверь и крикнул в коридор:
— Дайте в зал радио... Звук, звук включите!..
В динамиках послышался треск, и депутаты услышали диктора:
— Слушайте обращение президента республики к армии и народу... Слушайте обращение президента республики...
Зал заседаний еще гудел, когда президент произнес первые слова своей речи, и никто толком ничего не разобрал.
— Тише!.. Тише, господа!..
Наконец, вялый голос президента зазвучал отчетливей:
— Мое решение поддерживают друзья республики не только внутри страны, но и за ее пределами...
Робер слушал, сложив руки за спиной.
Голова председателя поникла. Он уже знал, что произойдет.
— Объявляю всем,— доносились слова президента,— с этой минуты считаю правительство Робера Мусомбе низложенным, а парламент распущенным и все его возможные решения не имеющими силы...
Депутаты метались по залу, что-то кричали председателю, но мы ничего не слышали, словно все происходило за толстыми стеклами аквариума. Несколько человек кинулись к дверям и обнаружили за ними жандармов. Мусомбе, Шарль и Гастон Дило выбежали в коридор. Их никто не остановил. Жандармы были заняты депутатами, пытались очистить зал. Но это не удавалось. Парламентарии цеплялись за ручки кресел, ложились на пол, отбивались ногами.
Тихий голос Барта:
— И власть захватили прохвосты.
Тихий голос Мусомбе:
— С вашей помощью, Барт.
Тихий голос Барта:
— Смотря, как оценивать события. Хотите, я вам скажу, в чем ваша слабость? Вы понимали единство нации слишком расплывчато. Если бы вы были немножко меньше националистом и чуть больше реалистом, вы не

совершили бы многих ошибок, уверяю вас. В частности, вы бы гораздо ясней понимали мое зависимое положение.

Тихий голос Мусомбе:

— Зависимое? От кого? От американцев?

Тихий голос Барта:

— Молодая нация все очень упрощает, и это тоже ошибка.

Тихий голос Мусомбе:

— Я пригласил вас в нашу страну — вот в чем моя ошибка.

Тихий голос Барта:

— Возможно. Но не думайте, что меня купили, как вашего президента.

Тихий голос Мусомбе:

— Почему же вы меня предали?

Тихий голос Барта:

— Я в колесе. Оно кружится. И кружимся мы. Политические пристрастия, личные связи, страх перед меняющимся миром. Каждый из нас защищает свой мир. Сознательно или бессознательно. Иногда даже против своей воли.

Барт опускается в кресло в рабочем кабинете Мусомбе.

— Вы хотели меня видеть?

Прибежали дети и стали возиться на веранде.

— Идите играть наверх и не мешайте нам,— крикнул им Мусомбе. Затем, повернувшись к Барту, сказал: — Я требую, чтобы мне была предоставлена возможность говорить с народом.

— Почему вы обращаетесь ко мне? — Барт завел моторчик игрушечного бронетранспортера и пустил его по полу.

— Ваши голубые каски заняли все радиостанции и аэродромы.

Бронетранспортер упирается в ногу Мусомбе, развернулся, стал кружить по комнате.

— Аэродромы? — переспросил Барт.— Вы собираетесь бежать?

— Нет. Меня интересует радиостанция.

— Видите ли, ваш конфликт с президентом... исключает...

— Но ему вы дали возможность выступить?

— Он глава государства.

— Парламент оказал доверие мне.

— Этого я не знаю.

— Не знаете или не хотите знать?

Бронетранспортер все еще кружился. К нему крались сыновья Мусомбе.

Увидев их, Барт сказал:

— Расщепление атома, весь технический прогресс — детская игра... по сравнению с детской игрой.— Барт посмотрел на Робера.— Не хочу знать. Мои полномочия имеют границы.

Младший сын схватил бронетранспортер и, преследуемый старшим, помчался вверх по лестнице.

В кабинет вошли Николь, Гастон Дило и Шарль.

— Я хотела бы сказать несколько слов господину Барту,— улыбнулась Николь.— Вы позволите?

Робер кивнул. Барт вышел с Николь на веранду. Опять появились дети.

— Джон, спаси его,— тихо сказала Николь.

Барт смотрел на детей.

— Могу попытаться. Но условия прежние.

— Он их не примет, ты знаешь.

— Тогда посоветуй ему... бежать. Немедленно.

— Дети! — донесся голос Робера. — Что я вам сказал? Наверх! Быстро!

Николь вернулась в кабинет. Промчались дети, столкнулись на лестнице с матерью.

— Бежать! — сказала Роберу Николь.

Он ответил сдержанно:

— Я не имею права, Николь.

Барт стоял на пороге веранды.

— Мне искренне жаль,— сказал Барт.— Я действительно восхищаюсь вами, господин премьер-министр. Прощайте.

Он поклонился и вышел.

...Жена сидела на лестнице, закрыв половину лица узкой ладонью. Она слышала, что говорил муж:

— Вот что мы решили, Николь. Гастон отправляется в Восточную провинцию и станет во главе партизан. Я хочу, чтобы вы поехали с ним. Здесь вам оставаться опасно.

— Я останусь здесь,— ответила Николь.

Вошел секретарь.

— Послы прибыли, господин премьер-министр.

— Проси сюда.

Робер взял Николь за руку.

— Я умоляю вас уехать.

— Я останусь,— твердо повторила Николь.

Вошли два посла. Они поздоровались с Николь и Мусомбе. Один из послов — африканец — спросил:

— У вас есть проигрыватель или приемник?

— Есть.

— Включите какую-нибудь музыку. Здесь могут быть микрофоны. Наверное, вас подслушивают. И не считайте, пожалуйста, это пустой мнительностью.

Николь поставила пластинку.

— Предварительно мы уже обменялись мнениями,— начал арабский дипломат.— Мы слышали речь президента и знаем, что произошло в парламенте...

— Депутатов так и не удалось выставить? — поинтересовался африканец.— Они еще там?

Глаза премьер-министра сверкнули.

— Мы уведомили свои правительства,— сказал арабский дипломат.— Не скрою, многое будет зависеть от позиции Советского Союза. Но больше всего меня беспокоит сейчас... ваше положение, господин Мусомбе. Мне кажется, они могут...

— Поверьте,— сказал африканец,— положение критическое...

— Я знаю,— подтвердил Мусомбе.

— Настолько, что я осмелюсь предложить...— арабский дипломат явно волновался.— Мы должны вас вывезти... сегодня же ночью.... в багажнике моей машины... У меня большой «кадиллак»...

Робер засмеялся.

— Глава законного правительства... в багажнике?! — Робер повернулся к африканцу.— А вы как на это смотрите?

— Это оскорбительно, нелепо, смешно,— опустил голову тот,— но...

— Вы должны... обязаны на это пойти,— сказала Николь.

— Нет,— решительно произнес Робер.— Я не могу бежать и бросить свой народ, который... в меня верит. Это несовместимо с моими представлениями об ответственности. Но я благодарю вас, господа.

Снова появился секретарь.

— Посол Советского Союза.

Вошел плотный седой человек. Он молча пожал всем руки. Посмотрел на проигрыватель. Все понял.

— Прошу садиться,— сказал Мусомбе.

Все сели.

— Господин премьер-министр,— сказал посол,— вы знаете, Советский Союз всегда готов оказать и практически оказывает помощь прогрессивным силам в Африке...

— Только что эти господа посоветовали мне бежать,— Мусомбе испытующе посмотрел на посла.

— Как человек, как частное лицо я тоже мог бы вам многое посоветовать,— выдержал его взгляд посол,— но я не имею права вмешиваться в ваши решения. Для нас сейчас важно, что вы получили решительный вотум доверия и являетесь конституционным главой правительства.

— Москве это известно? — спросил Мусомбе.

— Да,— сказал посол.— Имею полномочия заверить вас, что мы готовы оказать вам необходимую помощь. Объем ее и характер следует обсудить.

— Я должен подумать,— сказал Мусомбе.

— Конечно,— согласился посол.— Вы просили выяснить точку зрения моего правительства. Я это сделал. Я могу твердо обещать, в частности, что завтра же, если вы сочтете это желательным, наш представитель в Совете Безопасности заявит протест против незаконных действий президента и потребует отозвать Барта. Пока он здесь и оказывает содействие колонизаторам и президенту, наша помощь не может быть успешной. Кроме того, от имени значительной группы стран, членов ООН, можно внести проект резо-

люции, настаивающей на немедленном прекращении иностранной интервенции и обеспечении безопасности депутатов парламента и членов вашего правительства.— Посол повернулся к арабскому и африканскому дипломатам.— В Москве считают такое выступление принципиально необходимым... при любых обстоятельствах...

— Наши представители тоже получили соответствующие инструкции,— сказал африканец.

Советский посол внимательно следил за лицом премьер-министра.

Взгляд его пробежал по полкам с книгами, остановился на раскрытом томе Ленина, лежащем на столе.

— Поздно,— тихо произнес Робер.

Послы встали.

Робер покачал головой:

— Нет, нет, господа... Я не об этом. Садитесь, прошу вас.

Все снова опустились в кресла.

— Действительно, поздно,— обратился Робер к советскому послу.— Вчера ночью... я пытался понять свои ошибки... Читал Ленина...

— «Империализм как высшая стадия капитализма»? — догадался посол.

— Да,— тихо сказал Робер.— Он предсказал наше пробуждение. Но мы не знали, каким оно будет. Мы были наивны, не понимали всей сложности борьбы. А он предвидел...

Робер замолчал.

Через веранду прошла жена и спустилась в сад. Оттуда доносились голоса детей.

— У меня большая просьба,— нарушил молчание Робер.— Меня беспокоят жена и дети.— Он наклонился к арабскому дипломату. — Если бы вы могли переправить их... Лучше всего на север.

Младший сын Мусомбе совсем голый стоит среди саванны и играет на африканской дудочке. Потом мы видим старшего мальчика и девочку. Они тоже без одежды. Рядом с ними идет мать в набедренной повязке — высокая и спокойная.

Тихий голос Мусомбе:

— Тот самый... второй сын, который мне все время снился в Нью-Йорке...

Тропический лес.

Поднялась в воздух летающая белка, кружит над деревьями. У нее прямоугольные перепончатые крылья.

Стоят венценосные журавли среди воды.

Идут обезьяны. Их сотни.

Тяжело переваливается панголин, покрытый чешуйчатым панцирем, напоминающим шиферную крышу: древнейший обитатель земли.

В лесу идут жена и дети Мусомбе.

Идут медленно. Они счастливы.

Курится вулкан.

Течет широкая река.

В воде идут дети и женщина. Тонкие, как тростники.

Смотрят на них слоны и львы. Над львами летают грифы.

Звенит дудочка. Идут по пустыне обнаженные дети и женщина.

Исчезают в дрожащем зное песков.

И сразу — фотография черного офицера с сонными глазами, которого мы видели в лесу после покушения на Робера.

Тихий голос Барта:

— Теперь вам будет сниться только это лицо...

Еще несколько снимков офицера.

Тихий голос Мусомбе:

— Почему?

Тихий голос Барта:

— Месть из глубин Африки...

Новое фото. На нем три вождя племени. Они в поношенных европейских костюмах, но на их головах пышные перья. Тот, что стоит посередине, отмечен крестиком.

Тихий голос Барта:

— Это его отец... Помните отравленные стрелы и разрывные пули? Отец и сын очень похожи, не правда ли?

Неподвижное лицо офицера приблизилось. Слышны глухие удары.

Робер колотит в дверь кулаками. И словно уступая его ярости, дверь приоткрывается, и в кабинет Мусомбе входит офицер с сонными глазами. Он запирает дверь с внутренней стороны и кладет ключ в карман.

— Почему все двери заперты, а под окнами жандармы? — спрашивает Робер.— Почему меня не выпускают отсюда?

— К сожалению,— почтительно отвечает офицер,— ваше превосходительство с сегодняшнего утра находится под домашним арестом.

Офицер поставил пластинку, включает проигрыватель.

Робер в бешенстве смотрит на офицера.

Но тот спокойно проходит в ванну и открывает все краны. Шум воды смешивается с треском джазовой музыки.

— Ваши жена и дети уже на севере.

Офицер улыбается.

— Откуда вам это известно?

Офицер не ответил.

Льется из кранов вода.

— Значит... меня все время подслушивали?

— Конечно.— Офицер протягивает Роберу письмо.— От господина Гастона Дило.

Робер вертит в руках конверт.

— Как оно к вам попало?

— Можно мне умыться? — уклонился от ответа офицер.
Они разговаривают в ванне. Робер разорвал конверт, читает.
— Почерк его знаете? — Офицер снял китель.
— Допустим.
— Тогда вы поверите. Письмо подлинное.— Офицер подставил голову под кран.— На сторону господина Дило переходят многие солдаты из регулярных частей...
Он стоял голый до пояса. Его тело поблескивало от воды. В глазах тлела ненависть. Она вспыхивала в те мгновения, когда офицер знал, что Робер на него не смотрит.
— Вы меня не помните?
Робер оторвался от письма.
— Служили в моей охране?
— Да... одно время.
Робер возвращается в кабинет, сел в кресло, щелкнул зажигалкой и сжег письмо.
— Сейчас вам принесут завтрак,— появился в дверях офицер.
— Где мадам Николь? — спросил Робер.
— Вы хотите ее видеть?
— Да.
— Позже... Не сегодня.— Офицер направился к двери.
— Постойте!
Офицер остановился.
Тихий голос Барта:
— Разумеется, вы поверили не сразу... решили его испытать...
Тихий голос Мусомбе:
— А что знали о нем вы?
Тихий голос Барта:
— Ничего. Узнал потом. Они с губернатором Лу были из одного племени...
Офицер обернулся. Свет на его лице меняется.
Лицо удалилось в темноту.
...Утром офицер приносит газеты.
Тихий голос Барта:
— Он стал доставать вам газеты, которые выходили в столице Восточной провинции. Согласился переслать ваш ответ Гастону Дило и сделал это... И наступил день, когда вы поверили...
...Шея и плечи Робера обернуты полотенцем. Офицер стрижет его. Машинкой. Наголо.
— Так вас никто не узнает,— офицер состригает бородку премьер-министра.
Тихий голос Барта:
— Ему удалось внушить вам, что бегство — теперь единственный для вас выход...

Тихий голос Мусомбе:

— У меня действительно не было другого выхода. Я должен был попасть в Восточную провинцию, обратиться к народу...

С улицы доносятся какой-то треск и гул машин.

— Что там такое? — спрашивает Робер офицера.— Уже второй день...

— Белые разбирают мостовую и увозят камни. В них нашли золото...

И ночью стучат отбойные молотки, вгрызаясь в асфальт: камни под ним. Вспыхивают и гаснут фары.

Регулировщик в белом шлеме направляет автомобили в объезд.

Полуголые африканцы бросают камни старой мостовой в кузов самосвала.

Две тяжело нагруженные машины уже отъезжают. А рядом бар, и оттуда доносится музыка. Молодые надсмотрщики, прислонившись к уличному фонарю, пьют пиво из маленьких бутылочек, жестами показывая шоферам, как лучше развернуться. Вывалилась компания ооновских солдат с черными девицами.

Солдаты гоняются за ними среди огромных рычащих машин.

Из дома премьер-министра выходят двое военных. Жандармы не обращают на них внимания. Они смотрят на девиц и солдат, мелькающих в свете фар.

Один из военных — Мусомбе. Он идет к остановке автобуса. Рядом с с ним — офицер.

Гремят камни, ударяясь о железный борт самосвала.

Буравят асфальт отбойные молотки.

Шумит вода. Все краны в пустом доме Робера так и остались открытыми.

Утро. Несется саванна в окне старого дребезжащего автобуса. Он набит до отказа мужчинами, женщинами, детьми, мешками, курами. Его качает из стороны в сторону, подбрасывает на рытвинах.

Робер в майке. Рядом сидит офицер. Он дремлет. Между ногами пассажиров дрожит коза, тычется рожками в сапог. Офицер приоткрыл один глаз, толкнул локтем Робера. К окну протискивается женщина в платье, усеянном изображениями Мусомбе и президента. Портреты морщатся и вновь растягиваются на бедрах модницы. С полки свалился петух. Автобус ссорится, болтает, поглядывая на бедра модницы.

Тихий голос Барта:

— Слава просто вас преследовала, Мусомбе!..

Тихий голос Мусомбе:

— К счастью, меня никто не узнал. Но говорили обо мне. По радио уже было сообщение о моем побеге, я его слышал. Почти все в автобусе называли меня трусом, грязно сплетничали, совершенно не понимая моей жизни и, конечно, не подозревая о муках, которые я испытывал...

Робер привстал на сидении: в противоположном конце автобуса он увидел лицо Николь. Она была в темных очках.

Тихий голос Мусомбе:

— Да, это была она... Я ничего не понимал. Как могла Николь оказаться в том же автобусе?..

Тихий голос Барта:

— Он же вам обещал, что вы ее увидите... сын вождя...

Среди раскачивающихся затылков, корзин и хлопающих крыльями кур Николь и Мусомбе ловили взгляды друг друга. Николь попыталась улыбнуться.

Робер встревожен, наклоняется к лицу офицера. Тот кивает.

Тихий голос Мусомбе:

— Он не отрицал, что уговорился с Николь... В ближайшем городке мы должны были сойти. Однако я понимал, что это крайне осложняет мое положение и опасно для Николь... Белая женщина в автобусе — это слишком бросалось в глаза.

Пробирающаяся к выходу модница толкнула Николь. Опрокинулась чья-то корзина. Вспыхнула ссора.

Робер видит, как африканцы обступили Николь и угрожают ей.

Робер рванулся вперед, но рука офицера больно сжала плечо.

Тихий голос Мусомбе:

— В сущности, он был прав: сейчас нельзя рисковать. Ее или меня могли узнать. Это было невыносимо. Оставалось одно утешение: в городке нас должна была ждать машина...

Затылки и спины снова заслоняют Николь.

Страдальческие глаза Робера. Покачивается его лицо. Вдруг тысячи голосов начинают скандировать:

— Му-сом-бе!.. Му-сом-бе!.. Му-сом-бе!..

Толпы демонстрантов с портретами Робера...

В городах Африки...

Азии...

Европы...

— Му-сом-бе!.. Му-сом-бе!..

Саванна за окном. Покачивается стриженая голова Робера.

Тычется ему в колени коза. Соседи хохочут.

Тихий голос Мусомбе:

— Беглец, беглец, жалкий беглец!.. Если бы я знал?!

Тихий голос Барта:

— А что бы это изменило?

Офицер оборачивается, показывает Роберу на заднее стекло автобуса. За ним, в пыли, виден джип с черными и белыми автоматчиками — погоня.

На повороте дороги джип исчезает.

Но через некоторое время Николь видит его уже впереди автобуса.

А позади появляется второй. И в нем тоже автоматчики.

Робер вскочил. Офицер озабочен: погоня — для него неожиданность.

Николь приподняла очки, и Робер увидел в глазах ее отчаяние.
Тихий голос Мусомбе:
— Я мог бы еще назвать себя... быть может, найти защиту...
Робер вглядывается в лица вокруг, но никто не обращает на него внимания.
Тихий голос Барта:
— Кто вас мог узнать? В таком виде?
Автобус останавливается. Расталкивая пассажиров, Робер, офицер и Николь выскакивают на площадь и бегут к машине. Она стоит между бензоколонкой и бетонной церковью в стиле модерн.
Автоматчики разворачивают джипы, открыли огонь.
В пыли падают люди, кричат куры.
Из церкви выбежали певчие в кружевах.
Прыгает подстреленная коза.
Автоматчики гонятся за беглецами.
Но они уже в машине.
Шальная пуля вдребезги разбивает ветровое стекло.
Шофер убит.
За руль садится офицер.
Машина с беглецами чуть не врезается в бензоколонку.
Проносится позади церкви.
Разбегаются певчие.
...Беглецы мчатся в автомобиле по саванне.
Николь стряхивает с колен осколки стекла, с болью смотрит на Робера.
Сквозь разбитое ветровое окно врывается пыль.
Тихий голос Мусомбе:
— А перед глазами у меня все еще стояли лица пассажиров: злые, равнодушные... И я стал вспоминать другие африканские лица... все, которые помнил...
Погоня отстала.
Среди знойной притихшей саванны поднимается голова доброго старого охотника.
Потом встает над морем голова рыбака.
Лица женщин. И лица детей за их спинами.
И лица африканцев, склонившихся над чертежами и колбами...
И над моторами...
И за пультами управления...
И лица мужчин, подвешенных в люльках под кабинами самолетов...
И лица черных девушек в операционных масках...
Тихий голос Мусомбе:
— И эта Африка теперь существовала... И какая-то ее часть меня окружала в автобусе, но я был беглец и в людях подозревал зло. Я стыдился.
Машина пронеслась по деревянному мосту.
Влетает в широко открытые ворота.

Визг тормозов. Оседает пыль. Офицер тяжело дышит, положив голову на руль. Робер и Николь окружены вооруженными африканцами. Перед ними знакомое здание школы. Посреди двора стоит вертолет.

Открылась дверца кабины, и появились ноги в высоких американских ботинках со шнуровкой.

Тихий голос Мусомбе:

— Я почему-то подумал, что сейчас увижу именно его...

Фото во весь экран. Смеющееся лицо белого наемника. Камера отодвигается. Наемник в комбинезоне парашютиста. На груди железный крест. За полотняный пояс засунут пистолет-автомат. Сбоку на поясе висит бомба. На ногах ботинки со шнуровкой.

Потом еще несколько его снимков в военном и штатском: рядом с повешенными на фоне русских изб, в кругу семьи, с автоматом на улице южноамериканского города, за спиной губернатора Жака Лу во время пресс-конференции.

Тихий голос Мусомбе:

— Это был «Фредди-Африка». Его портреты часто печатали в газетах. Он этим гордился. В Европе у него был собственный дом, жена и дети, и он называл себя профессиональным воином Запада...

Фредди подходит к машине. Одет, как на первой фотографии. Похлопал офицера по плечу, обращается к Роберу и Николь:

— Утомительная поездка? Но теперь все в порядке. Вы на месте.— Он обернулся к африканцам:

— Мадам — в вертолет.

Робер заслонил Николь. Африканцы подошли вплотную к машине.

— Не беспокойтесь обо мне,— сказала Николь.— Они мне ничего не сделают.

— Разумеется,— сказал Фредди.— Спасибо, мадам.

Африканцы повели ее к вертолету.

— Что это значит? — спросил Робер.

— Немного терпения, господин Мусомбе. Идемте со мной... Сейчас трудное время,— говорит Фредди, направляясь с Робером к подъезду школы,— дети не могут нормально учиться.— Фредди оскалил зубы.— Учиться будем мы.

Робер сидит в классе за пыльной партой. Позади него окно, в котором видны вооруженные африканцы и вертолет.

Фредди и офицер с сонными глазами стоят, прислонившись к стене.

— Я слышал, здесь будет казарма,— говорит Фредди.— Но этого я не одобряю. Дети есть дети. Они должны жить лучше нас.

Быстро входит уродливый и элегантный губернатор Жак Лу, которого мы видели на снимке в журнале.

— Здравствуйте, Мусомбе.— Лу усаживается за учительский столик.— Хочу без лишних слов ввести вас в курс дела.— Он закуривает сигару, приказывает офицеру: — Подойдите сюда.

Офицер стал у доски.

— Это мой человек,— сказал Лу.— Кое-что вам становится понятным, Мусомбе, не правда ли? Вы скомпрометированы. Вы беглец. Вас могут допрашивать, бить, предать суду. Все по закону. Вы государственный преступник. Что на это скажете?

— Я учусь,— отозвался Робер.

— Очень хорошо. Вы завтракали?

— Я не хочу есть.

Лу посмотрел в окно.

— Мадам я велел отнести термос с кофе.

Лу прошелся по классу.

— Красивая женщина. Вы с ней спите? Нет? Зря. И сильная женщина. Это чувствуется. Пока ей ничего не угрожает. Она моя заложница. На случай, если вы окажетесь неблагоразумным. Есть вопросы?

Робер молчит.

— Прекрасно. Пойдем дальше. За вами гнались жандармы президента и, вероятно, потеряли след.— Лу нажал кнопку, доска оказалась эластичной и поползла вверх.— Отличное оборудование. Такие школы я видел только в Соединенных Штатах. Я был уверен, вам будет приятно встретиться со мной именно здесь.— Лу присел за соседнюю парту.— Моя маленькая авантюра рискованна для нас обоих. В этой части страны вы сами объявили меня вне закона. Надеюсь, вы понимаете, что я пошел на риск.

Робер молчит.

— Оставьте нас,— поворачивается губернатор к Фредди и офицеру. Они вышли.

— А теперь поговорим откровенно,— сказал Лу.— Вы мой враг. Я ваш враг. Мы ненавидим друг друга. Я ничего не преувеличиваю?

— Нет,— сказал Робер.

— Это обнадеживает.— Лу выбросил окурок в окно.— Вы идеалист. Я циник. Вы сын крестьянина. Мой отец богатый человек. Вы верите в человеческие достоинства. Я в недостатки и силу. Я объявил Западную провинцию независимой, потому что это была для меня возможность добиться власти и проявить себя. На моей территории уран. И меня поддерживают вожди племени. Я сепаратист. Это нравится европейцам. Разделяй и властвуй. Но долго мне не продержаться. Ваши партизаны наступают. И рано или поздно нажмут американцы, и Барт двинет на меня войска ООН. Американцам уран нужен до зарезу. Не ошибаюсь?

— Нет.

— Вы сторонник африканского единства, полной экономической независимости и прочего.— Лу протянул Роберу телеграмму.— От вас решили избавиться. Телеграмма шифрованная. А смысл ее такой. Вас поймают, отправят ко мне и... «пусть африканец убьет африканца». И я вас убью. Если... Почему вы молчите, Мусомбе?

— Я учусь,— ответил Робер.

— Очень хорошо,— сказал губернатор.— Я говорю прямо, потому что у нас мало времени. А ваше положение безвыходно. Не согласны? Впрочем, это не имеет значения. Большинство политических лидеров в нашей стране мало чего стоят. Есть честные и энергичные националисты, но все они болтуны. Вы исключение, вы человек выдающийся. Думаю, что и я... исключение. Знаю, вывод мой вас поразит. Мы должны объединиться.

Губернатор замолчал.

Робер смотрит на него со смешанным чувством удивления и гадливости.

— Хотите подумать? — Лу повернулся спиной.— Посоветоваться с друзьями?

Робер поглядел на вертолет за окном.

— Я имел в виду не мадам.—Губернатор крикнул: — Фредди, приведи их.

Робер, конечно, хотел знать, кого сейчас приведут, но ничего не спросил.

— Вы умеете молчать,— сказал губернатор.— Кстати, Барт вас здорово подвел. А меня может подвести. Еще один аргумент в пользу моего предложения.

Открылась дверь, и в класс вошли босые Шарль и председатель парламента. Губернатор поглядел на них, потом на Робера и остался доволен.

— Не удивляйтесь, что ваши друзья недостаточно тщательно одеты,— сказал он.— Их захватили в постелях.— Он был очень доволен.— Я жду ответа пять минут. А теперь не стану вам мешать, господа.

И губернатор Лу вышел. Следом за ним исчез Фредди.

Николь в вертолете пила кофе. Она была одна. Охрана стояла внизу, на земле. В кабине появился губернатор.

— У меня не было другого выхода, мадам Готье,— сказал он.— Приношу свои извинения.

Николь ничего не ответила.

— Я сделал Мусомбе парадоксальное, но, как мне кажется, интересное предложение. Если он его примет, все неприятности кончатся. Во всяком случае для вас.

— Он его не примет.— Николь откинулась на спинку сиденья.

— Почему? — спросил губернатор.— Ведь вы не знаете сути моего предложения.

— Я знаю Мусомбе,— бросила Николь.— И знаю вас.

— Женщин интересует, что о них говорят. Мужчин — что о них думают.— Лу наклонился к Николь.— Что вы обо мне думаете, мадам?

— Вы великолепный экземпляр негодяя.

Николь выдержала его взгляд.

— Обещаю это запомнить, мадам,— сказал Лу и посмотрел на часы.

Фредди стоит в дверях актового зала. По залу летают птицы. На стене все еще висит на одной кнопке портрет Мусомбе, пробитый стрелой.

Фредди смотрит на часы.

Идет по коридору. В конце его виден офицер.

Фредди вошел в класс, и тотчас за дверью глухой удар, стон и чье-то тело рушится на пол.

Офицер смотрит во двор, где грохочущие винты вертолета поднимают пыльный смерч.

Еще невидимый удар. Спина офицера медленно сползает по стене вниз.

Между партами неподвижно лежит Фредди.

К джипу, на заднем сидении которого укреплен пулемет, бегут через двор Робер, Шарль и старик.

Старик упал. Робер помогает ему подняться, видит...

Вертолет отделился от земли, уходит вверх.

Шарль выпустил очередь по вертолету.

— Там Николь! — крикнул Робер.

Николь за стеклом кабины делает отчаянные знаки.

В пустых коридорах и классах школы мечутся птицы. Слышна перестрелка.

За рулем джипа старик. Позади него Робер и Шарль. Машина на бешеной скорости крутится по двору. В пыли хлопают выстрелы. Шарль поднял над головой бомбу, ту самую, которая была привязана к поясу Фредди.

Джип вырывается из ворот.

Проскочил ветхий деревянный мост. Шарль поднялся во весь свой гигантский рост и бросил бомбу.

Мост рушится в реку, задерживая преследователей.

Это видит из окна вертолета губернатор.

— Он сделал выбор,— слышит Николь его голос.— Но через несколько часов его поймают. Об этом позаботится президент, не я.

Джип въезжает в лес. Среди деревьев видны одноэтажные строения детской больницы.

Возле склада под листьями бананового дерева африканец в дырявом белом халате шьет наволочку на старой ножной швейной машине... Обернулся, в ужасе поднимает руки.

Дергается строчка на полотне.

Босая нога африканца продолжает по инерции нажимать педаль.

— Нам нужен бензин,— говорит Шарль. В руке его автомат.—Где ключи от склада?

Вдруг в здании больницы раздается выстрел. И сыпятся стекла.

Мусомбе выскакивает из джипа, увидел разбитое окно.

Пьяный белый врач стреляет из пистолета по окнам, по стеклянным шкафам с лекарствами, по микроскопу, и стекла и толстые линзы разлетаются вдребезги. Врача пытаются схватить за руки, усмирить черный санитар и сестры.

— П-п-пусти!.. Пустите меня! — хрипит врач, стреляя по бутылкам с йодом и эфиром. — Я хочу... хочу, чтобы мне было мерзко, стыдно!.. Чтобы я не мог больше сюда вернуться!.. Никогда!..

Лица больных черных детей, полные недоумения и страха...

Лица в дверях...

На подушках коек...

Прижавшиеся к облупившимся стенам...

Последний патрон... Врач оттолкнул санитара.

Спотыкаясь, бежит по коридорам, падает, поднимается, ловит ртом воздух.

Булькает бензин. Шарль из канистры льет его в бак джипа. За крылом джипа виден сидящий с поднятыми руками африканец за швейной машиной.

Пьяный врач выбегает из подъезда, припал к плечу жены, рыдает. Здесь стоят автомобили. Белые мужчины и женщины торопливо складывают в багажники чемоданы, африканские корзины, дорожные сумки.

Появляется Мусомбе. Никто не обратил внимания на высокого африканца в грязной майке и рваных штанах.

— Господа,— негромко говорит Робер,— вы бросаете больных?

Женщины уже садятся в машины.

В окнах — лица детей и сестер.

Пьяный вскрикивает — он увидел в руках Робера автомат.

Обернулись мужчины. Лбы и шеи их потны.

— Вы боитесь... только силы.— Глаза Робера печальны. Он посмотрел на свой автомат.— Вы же врачи. А там дети.

— У нас тоже дети,— хмуро глядит на Мусомбе бородатый врач в пробковом шлеме. — Что вам нужно?

— Я надеюсь остановить вас, господа.

Теперь все с удивлением рассматривают высокого африканца в майке.

Пьяный захохотал, и лоб его сморщился, и складки вокруг рта стали страшными.

— Остановить?!. Остановить?!.

Позади Робера притормозил джип.

— Едем,— сказал Шарль,— у нас нет времени.

Мусомбе слегка поднял руку, с тоской смотрит на мужчин и женщин и черных детей за окнами.

Белые неподвижно сидят в машинах и стоят возле них.

Им кажется, что за ними следит дуло пулемета.

— Неужели вас может принудить только сила? — тихо и горестно спрашивает Шарль.

— В стране хаос... бандитизм,— отвечает врач в шлеме.— Правительства нет. Премьер-министр в тюрьме... и едва ли жив.

— Премьер-министр просит вас остаться, господа,— говорит Робер.— Я сам беглец, а вас прошу...

— Вы? — восклицает пьяный. — Удрали?!..

— Я Робер Мусомбе,— говорит Робер.— А это председатель парламента Мулибе и министр Шарль Кер. Мы направляемся в Восточную провинцию, к партизанам, чтобы снова начать борьбу, прогнать наемников, избавить людей от страха.

Дети вышли из здания, окружили машины.

Врачи и их жены растеряны.

А врач в шлеме все еще вглядывается в лицо Мусомбе. Потом повернулся к коллегам и говорит:

— Да, это он.— Врач протянул руку Роберу.— Простите, Мусомбе.

— Я понимаю,— кивает Робер.— Мой вид... и вид моих товарищей... Я верю, все мы люди, а не...

— Все звери! — выкрикивает пьяный.— Нет людей! Нет! Нет!

— А я верю,— продолжает Робер.— Мы должны поверить в свою всеобщность, изгнать нетерпимость и подозрения, надеяться, жить...

— Скорей,— торопит Робера Шарль.

— Вы останетесь, господа.— Робер садится в джип.— И выполните свой долг. Я знаю.

— За нами гонятся,—едва слышно произнес старик за рулем.

— Благодарю вас, господа,— сказал Робер.

И джип, поднимая клубы пыли, помчался.

А врачи и их жены смотрели на молча обступивших их черных детей.

Мчится джип вдоль леса.

За деревьями мелькнули обнаженные люди.

Бегут, скрытые зарослями. Следят за джипом.

Лишь на мгновение возникают из тьмы их лица. И снова пропадают.

— Там люди,— бросает Шарль.— Мне кажется, их много.

— Остановись,— говорит Робер старику.

— У нас нет времени.

— Я прошу.

Заскрипели тормоза. Джип занесло.

Мусомбе поднялся в кузове во весь рост и крикнул:

— Это я, Робер Мусомбе! Слышите меня?

Молчит лес.

— Братья! — продолжает Робер.— За нами гонятся. И вы напуганы. Снова все боятся друг друга в нашей несчастной стране. Но страх — плохой вождь. Хороший вождь — единство. Собирайтесь в отряды. Идите на Восток к Гастону Дило. Смерть изменникам!

И за стеной леса повторили:

— Смерть!.. Смерть!..

И сразу — черные руки бьют по бидонам и канистрам.

Теснятся плечи и головы среди строений бидонвиля, ржавых скелетов машин и автобусов, в которых ютится рабочий люд.

Через поблескивающие спины виден Мусомбе, стоящий в кузове джипа.

— Я хочу, чтобы знали все,— восклицает Робер.— Единственно, чего

мы добивались,— это права на достойную жизнь, на достоинство без притворства, на независимость без ограничений. Мы совершили много ошибок, колебались, не зная точной меры добра и силы. И враги злоупотребили нашей доверчивостью и спустили на нас псов смерти. Но знайте и верьте: мы не одиноки. Свободные и освобождающиеся народы с нами. Поднимите лица, братья. Идите в отряды Гастона Дило.— Он вскидывает над головой кулак с вытянутым большим пальцем.— Свобода!

И трущобы бидонвиля ответили:

— Свобода!.. Свобода!..

Венки из цветов засыпают кузов джипа.

...Мчится джип вдоль реки, и в нем беглецы среди цветов.

Противоположный берег движется все медленней. Там собрались тысячи черных людей.

Берег с людьми остановился. Летят в воздух копья и ружья.

А джип на этом берегу, и река отделяет Мусомбе от тех, к кому он должен обратиться. Он стоит с поднятым над головой кулаком, и слезы текут по его лицу.

Шарль и старик ждут. Мотор не выключен.

— Братья! — кричит Мусомбе через реку.— Вы не услышите моей речи, но поймете меня!

Он зажимает между коленями тамтам и начинает бить узкими ладонями по звонкой коже — сперва сдержанно, потом все быстрей и громче, и лицо его озаряется надеждой и мужеством, а руки бьют в барабан уже исступленно.

И люди на противоположном берегу понимают. Десятки барабанов отвечают из-за реки.

Гремят тамтамы. Мчится джип по саванне.

Временами беглецы видят на краю дороги глиняные миски с едой. Тамтамы стучат то близко, то совсем вдали.

Тихий голос Мусомбе:

— Люди не знали, где мы можем проехать, и на многих дорогах или просто среди саванны оставляли для нас еду.

Стоят глиняные чашки. Невдалеке надпись на высохшем листе банана: «Минировано». Лист укреплен на короткой палке, и за ним, среди пустынной саванны поднимаются вдруг из тысячи нор головы партизан и поворачиваются в разные стороны.

Тихий голос Мусомбе:

— К несчастью, партизаны тоже не знали нашего пути...

А погоня приближается — несколько легковых и военных машин. В них черные жандармы и белые наемники.

Тихий голос Барта:

— Во всем мире было уже известно, что вы бежали... Мир мчался рядом с вами, и у вас не было больше времени — вы упустили последний шанс!

Тихий голос Мусомбе:

— Моя боль, моя душа, моя надежда не могли исчезнуть молча. Меня должны были услышать... Услышать!..

Тихий голос Барта:

— А те, которые за вами гнались, не хотели ничего знать. Они жаждали, чтобы ваше сердце остановилось навсегда.

Тихий голос Мусомбе:

— Через несколько часов начнется охота и на вас.

Тихий голос Барта:

— След врага на стене пещеры... Выцарапать след — избавиться от погони... Поверье предков... Кому нужна моя гибель?

Тихий голос Мусомбе:

— Миру, который гнался за мной.

Мчится джип. Гремят тамтамы.

Всего несколько сот метров отделяют джип от преследователей. Шарль стреляет из пулемета. Голова старика поникла. Он что-то бормочет.

Несутся деревья, огромные, как колонны. Гремят барабаны.

Мелькают колонны храма. Барабаны. Барабаны. И колокола.

Они гудят в летящей пустоте коридоров и лестниц ООН.

И непонятно, из-за стены или дерева возникает лицо колдуна. Колдун кружится, звенит погремушками, бьет в бубен, стонет:

— Догони!.. Догони!..

Он бежит за стволами деревьев, подпрыгивает, скачет.

Бегут статуи за воздетыми ввысь руками черного епископа.

— Господи, догони его!.. Он твой враг!..

В страхе бегут звери по саванне.

Несется свора репортеров с блицами, а за ними стада автомобилей. Гремят тамтамы и звонят колокола.

— Беги, Мусомбе, беги!

Погоня все ближе. Видны ружейные дымки.

Робер отстреливается из автомата. Старик ранен, ведет джип одной рукой.

Поют в храмах мальчики.

Молит бога черный епископ:

— Догони его, Иисусе!.. Догони!..

Беснуются люди на биржах Европы и Америки. Колокола и барабаны.

— Смерть ему! Смерть!

— Свободу и жизнь Роберу Мусомбе!

Бегут партизаны. Атака. Впереди Гастон Дило.

«Свободу и жизнь Роберу Мусомбе!» Это слова на стене. Залп барабанов. Под стеной лежат расстрелянные партизаны.

Черная мадонна с черным младенцем над алтарем храма. Вой мира стих.

Мусомбе, Шарль и старик окружены. Старик раскуривает трубку. Джип горит.

В кафе на площади спит старуха. Репортеры расталкивают ее, суют в рот микрофон:

— Что вы думаете о Робере Мусомбе?

— А кто это такой?

Вспыхивают цифры на световом табло. Неистовствует биржа в тишине.

Тихий голос Барта:

— Как только вас догнали и это стало известно телеграфным агентствам, на всех биржах акции иностранных компаний в Африке и в особенности урановые поднялись на двадцать — двадцать пять пунктов... Это была вершина вашей славы, Мусомбе.

Тихий голос Мусомбе:

— Это был конец — мой... и ваш... начало вашего конца... Когда убийцы вталкивали меня в самолет, вы тоже готовились в путь — в столицу Западной провинции. Вы решили действовать, но слишком поздно.

На поле аэродрома бородатый Нелсон наблюдает, как Робера, Шарля и старика загоняют прикладами в кабину самолета.

Их встречает «Фредди-Африка».

Одновременным ударом в живот и челюсть он сбивает Робера с ног.

Вооруженные африканцы набрасываются на старика и Шарля.

И сразу — стеклянная пустота ООН. Мусомбе и Барт сидят в креслах, опустив головы, и слышат мучительную фонограмму: стоны, прерывистое дыхание, лязг наручников, короткие приказания Фредди, крики и грохот опрокидываемых тел, гул самолета.

Мусомбе говорит Барту:

— Это вы били меня и выламывали мне руки...

В глазах Барта отчаяние:

— Я этого не хотел!

— Но знали, что так будет.

— Нет... нет!..

— В те минуты я жаждал оружия, власти над чудовищами. Мир не готов был к добру. Оно молило о силе.

— Добро и сила! Средства и цель! — в тоске бормочет Барт.— Это проблема каждого... всех, от кого зависит судьба людей в наш несчастный век!..

Пустой зал Совета Безопасности. Вдоль подковы стола тихо идут Мусомбе и Барт, и перед ними движутся кресла, микрофоны и таблички с названиями стран, и возникают обрывки речей:

Голос индийского делегата:

«Войска ООН позорно помогают укрепиться антинародным силам...»

Голос делегата Гвинеи:

«Терзая Мусомбе, они хотят запугать всех африканцев...»

Голос делегата Венгрии:

«Решения Совета Безопасности срываются исполнительными органами ООН, назревает международный кризис...»

Голос делегата СССР:

«Мы требуем изгнания колонизаторов, освобождения национальных лидеров во главе с Мусомбе, восстановления деятельности парламента...»

Голос делегата ОАР:

«Мы считаем доктора Барта лично ответственным за арест и дальнейшую судьбу Мусомбе. Он не выполнил резолюции Совета Безопасности...»

Барт стоит, словно взятый в тиски подковой стола. Мусомбе протягивает ему скрепленные листы.

— Вот эта резолюция, Барт.

Рука Барта безвольно опустилась, и листы упали на пол. Мы приблизились и увидели на первом листе эмблему ООН и текст.

Крики и стоны оглушают.

Летит внизу африканская земля...

Тропические леса...

Рудники... Хижины...

Фонограмма становится нестерпимой.

— Прекратите! — оборачивается летчик. — Или я поверну обратно.

Гул самолета постепенно вытесняет все звуки. Позади летчика появляется Фредди. Лицо его в кровоподтеках, комбинезон порван — ему тоже досталось. Он похлопал летчика по плечу.

Лежат в кандалах на полу кабины Робер, Шарль и старик. Изнуренные, они отдыхают.

Летчика бьет озноб. В стеклянном «фонаре», накренившись, несется земля.

На этих кадрах звучат на всех языках мира задыхающиеся голоса радиокомментаторов:

— Он действительно мог еще повернуть!..

— И люди во всем мире вздохнули бы с облегчением...

— Все зависело от пилота, его мужества...

— Миллионы сердец учащенно бились. В эти мгновения Мусомбе стал болью мира...

— Поверни на восток, поверни на восток! Ведь никто, кроме тебя не справится с самолетом. Тебя не могут убить, не рискнут убить. Их страх — твой союзник!..

— Во всем мире демонстранты требовали: «Спасите Робера Мусомбе!» Африка все знает. Партизаны Гастона Дило движутся к столице Восточной провинции...

— Последнее сообщение! Джон Барт дал приказание войскам ООН вплотную придвинуться к границам провинции...

На поле аэродрома бородатый Нелсон передает Барту папку с документами. Слов не слышно. Свистит ветер. Ревут моторы.

Барт поднимается в кабину своего самолета. Его сопровождает охрана в голубых касках. Звучат голоса:

— По неподтвержденным сведениям Барт намеревается предъявить Жаку Лу ультиматум...

— Вполне вероятно, что это связано с необходимостью предотвратить расправу над Мусомбе и другими лидерами или, во всяком случае, положить конец все растущим слухам о прямом участии советника ООН в заговоре против премьер-министра...

— Европейские телеграфные агентства только что распространили новую версию...

— Под нажимом американцев Барт намерен потребовать смещения губернатора и пересмотра статута урановых компаний...

Офицеры охраны дремлют, листают журналы, играют в африканские шахматы.

Барт читает. Это стихи Мусомбе. На обложке напечатано: «Африканские сны».

Истерзанное тело Робера привязано к столбу. Его освещают фары машин.

К таким же столбам привязаны Николь, Шарль и старик. В зубах его разбитая трубка. Пленники на коленях — они без сознания.

Круглые глаза множества фар глядят на пленников. Столбы, к которым они привязаны, врыты на краю ямы. Внизу заброшенная шахта. Слева и справа медленно наклоняют огромные кузовы самосвалы с камнями. Вдали видны ржавые остовы лебедок. Скоро рассвет. Камнями засыпят трупы. Неспокойное стадо военных и открытых легковых машин, в которых сидят африканцы с короткими винтовками и черные и белые советники губернатора, разворачивается, скрещивая лучи фар. Машин не меньше двадцати. Некоторые проезжают мимо пленников, чтобы занять лучшую позицию.

Жак Лу появляется в открытом «понтиаке». Рядом с шофером «Фредди-Африка».

Тихий голос Мусомбе:

— Сейчас нас убьют, Барт.

Тихий голос Барта:

— Нет! Лишь один человек во мне хотел вашей гибели. Второй — не переставал молиться о спасении...

Тихий голос Мусомбе:

— А третий?

Тихий голос Барта:

— Хотел покоя. Стоического равнодушия ко всему.

Тихий голос Мусомбе:

— Был еще четвертый.

Тихий голос Барта:

— Это звучит кощунственно, но... он жаждал вашей дружбы, справедливости... всеобщей справедливости, основанной на дружбе...

Тихий голос Мусомбе:

— Меня убьют все четверо. Потому что они продались силе и страху.

Тихий голос Барта:

— Я в колесе. Мы все в колесе.

Тихий голос Мусомбе:

— Нет. Я выбрал свою дорогу свободно. И умру с достоинством. Потому что о моей смерти будут думать живые.

Фредди подводит «понтиак» ближе к пленникам, и глаза фар упираются в их лица. Затем Фредди отодвигает машину чуть назад, чтобы развернуться. Обращаясь к обреченным, губернатор долго говорит, опираясь на борт движущейся машины, но слов мы не слышим.

Робер поднял голову, шевелятся его губы.

«Африканские сны» на пустом сидении самолета. Барт смотрит в окно кабины. За окном облака.

В багажных сетках постукивают каски.

Охрана спит.

Тихий голос Мусомбе:

— Николь умрет рядом со мной, Барт... Вы ее любили...

Тихий голос Барта:

— Она любила вас.

Тихий голос Мусомбе:

— Я этого... не знал!

Короткие винтовки африканцев целятся в Николь.

Это последняя попытка сломить Мусомбе.

Лицо Николь окаменело. Только глаза, суженные от резкого пламени фар, с презрением смотрят на Лу.

Потом Николь поворачивается лицом к Роберу.

И Робер, превозмогая боль, поднимается с колен.

Бесшумный залп сражает Николь.

Тихий голос Мусомбе:

— Вы в крови, Барт. И вам нет оправдания и нет спасения от ненависти всем, кто в колесе и кто крутит колесо.

Тихий голос Барта:

— Ее убила Африка, ради которой она хотела жить. Нас всех убьет Африка. Они уже дали приказ стрелять по моему самолету!..

Лучи поднимаются в небо.

Тонкие дула зенитных орудий ищут среди туч самолет Барта.

Тихий голос Мусомбе:

— Зачем снова лгать? Зачем? Самому себе! Ведь пушки уже ищут в небе ваше тело! И убьют сейчас вас не африканцы, а белые. Старые европейские хозяева отдали приказ сбить ваш самолет. Они поняли, кто крутит колесо и почему вы двинули войска на Западную провинцию. Вы оказались всего

лишь клерком американцев, которым нужен уран. И не думайте, что смерть нас уравнивает и все предает забвению. Вы останетесь в памяти людей позором этой ночи, я — надеждой. Прощайте, Барт. Сейчас я произнесу последние слова в своей жизни...

Лица Робера, Шарля и старика глядят прямо в застывшие глаза фар. Робер крикнул:

— Гиены, я не исчезну! Наша воля будет жить! Африка бессмертна!

Полыхнул залп в лучах фар. И эхо повторило его.

Одна за другой погасли фары. Слышно: загремели камни.

Рушится сбитый самолет Барта. Стук камней.

Сыпятся камни в пропасть шахты.

Свора машин во мгле стремительно разъезжается в разные стороны, словно в ужасе от содеянного.

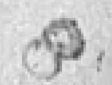
День. Валяются на земле уже охваченные дикой травой и вьюнами сломанный винт и обгоревшие крылья самолета. На них сидят грифы.

На краю шахты немо кричит и корчится среди камней, посылая проклятья на головы убийц, черная, почти обнаженная жена Мусомбе.

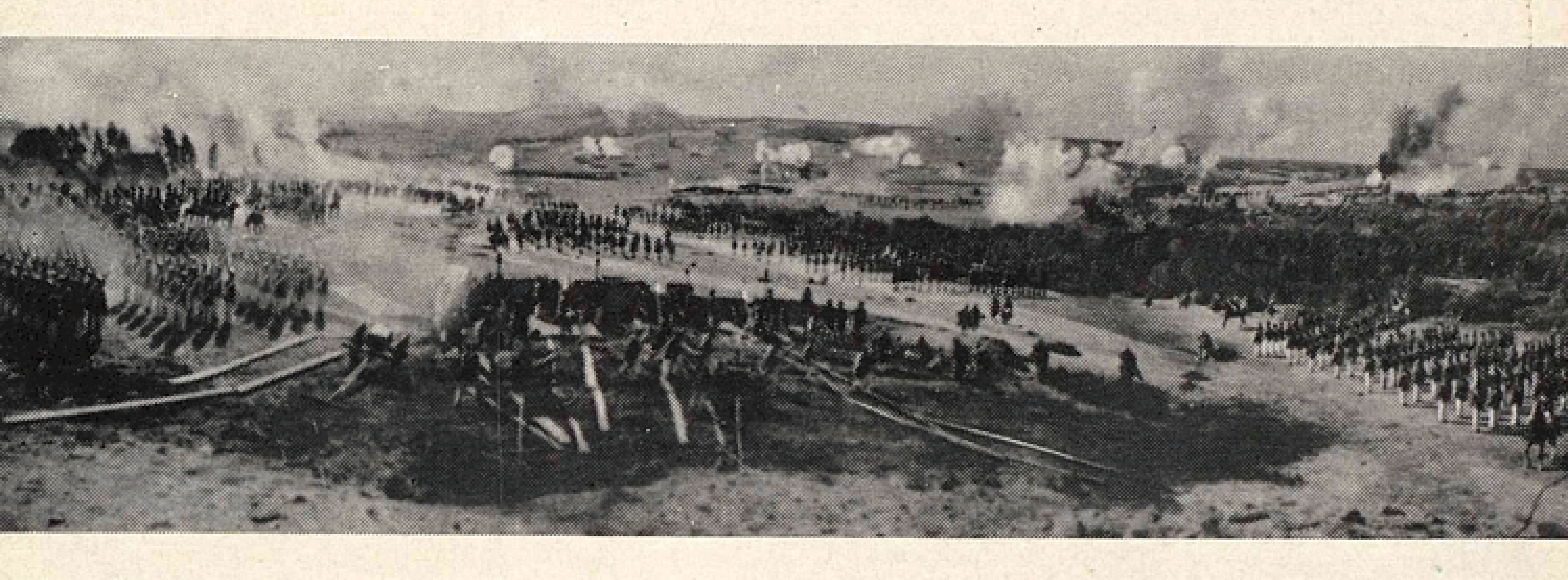
Стоят на дорогах потрескавшиеся глиняные миски с едой.

Высится изъеденный ветрами обелиск. Нет, это не могила. У подножия обелиска — бетонный квадрат и посередине его — чугунный шар величиной с яблоко. «В девятнадцатом веке считали, что это центр Африканского континента»,— гласит надпись. Слышно: тысячи голосов скандируют — сперва глухо, потом все громче:

— Му-сом-бе!.. Му-сом-бе!.. Му-сом-бе!..

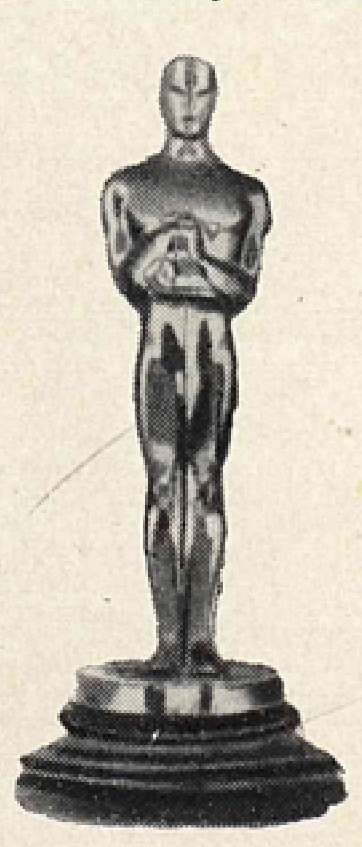


«Оскар» — фильму «Война и мир»



Экранизация бессмертного романа Льва Николаевича Толстого «Война и мир» признана американской Академией киноискусства лучшим иностранным фильмом, демонстрировавшимся в прошлом году на экранах Соединенных Штатов. Она удостоена одной из авторитетнейших ежегодных кинопремий — премии «Оскар».

Замечательное произведение советского кино не сходит с экранов мира (фильм приобретен более чем 80 странами), повсюду его встречают энтузиазм зрителей и самые лестные отзывы критики. Некоторые из этих откликов зарубежной печати мы в свое время приводили на страницах нашего журнала. Высоко оценила советскую киноленту и американская пресса, заранее предрекавшая получение «Оскара» «Войной и миром». Вот что писал, например, в журнале «Ньюсуик» американский кинокритик Джозеф Моргенштерн:



«Фильм вызывает восхищение прежде всего редкостным благородством и красочностью. Он смотрится с неослабевающим интересом, и, что самое важное, великолепные эпические полотна в нем чередуются с подлинной поэзией, которая дышит совершенством».



Режиссер и актер
С. Бондарчук



Оператор
А. Петрицкий

Премию — статуэтку «Оскар» — вручила исполнительнице роли Наташи Ростовой Людмиле Савельевой популярная американская киноактриса Натали Вуд.

Редакция журнала «Искусство кино» шлет самые горячие поздравления постановщику «Войны и мира» лауреату Ленинской премии, народному артисту СССР Сергею Бондарчуку и всему творческому коллективу фильма.

Индекс 70402



